l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / JANVIER 1971 174

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine)
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

26e Année — N° 174 1er JANVIER 1971

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

"L'Education Musicale"

et son Directeur vous présentent

leurs meilleurs voeux

pour vous et les vôtres

ÉDITORIAL

1970 : entrée de la Musique dans l'Université. 1re échéance du Baccalauréat A 6 option art (à ne pas confondre avec le traditionnel Baccalauréat avec épreuve facultative) ; amélioration croissante des Conservatoires et Ecoles de Musique, extension heureuse des Conservatoires régionaux. Succès grandissants des stages musicaux de toutes sortes, etc... Tels furent les faits marquants et combien heureux de 1970, dans notre domaine.

1971, nous apportera-t-il la naissance, attendue et espérée, du 3e baccalauréat, celui-ci musical, et une croissance solide et sans incidents des dons de 1970 ?

Mais, hélas ! une menace se profile à l'horizon au sujet d'un projet concernant les classes du second cycle dans les Ecoles Normales. N'en soyez pas autrement surpris, l'administration étant atteinte d'une maladie chronique : reprendre d'une main ce qu'elle a été contrainte d'accorder de l'autre ; elle aime aussi les incohérences. Ainsi, elle veut que la musique fasse partie des charges pédagogiques des instituteurs, mais, elle se dispose à leur ôter les moyens de s'y préparer ! De tout cela, J.-P. Febvre, en un document sévère et juste fait état dans ce numéro. Personne ne doit rester indifférent. Massives et énergiques, les protestations doivent affluer. Souvenez-vous, l'an dernier, le Ministère de l'Education Nationale avait conçu un certain projet concernant les classes de 4e, néfaste pour la musique. Il a dû abandonner ce projet à la suite de nombreuses protestations indignées. Ce doit être de même maintenant. Rédigez des pétitions, faites-les signer, envoyez-les nous. Nous en ferons bon usage.

Et s'il est besoin de stimuler vos indignations, reportez-vous au papier émanant du Comité National de la Musique. Il est question du disque et de la façon dont il est imposé. Si, au XIXe siècle et jusqu'à il y a peu, la musique était « l'art d'agrément », elle devient la poule aux œufs d'or !

A ce mélancolique tableau, voici du réconfort.

Toujours soucieuse d'améliorer sa haute tenue, reconnue de tous si nous en jugeons par le courrier nombreux et constant que nous recevons, « L'E.M. » crée une nouvelle rubrique signée M. A. Béra, agrégé de l'Université. Sous le titre «Musique et Littérature », il inaugure aujourd'hui ce nouveau chapitre. Et avec quel esprit et dans quelle langue ! S'ajoutant à tous ceux que vous connaissez et appréciez, musicaux, musicologiques, littéraires, historiques, et bien d'autres, ces nouveaux propos vont resserrer le lien unissant langage, musique et poésie.

A. M.

LA MUSIQUE POLONAISE CONTEMPORAINE [1]

L'œuvre étudiée : le Concerto pour orchestre de Lutoslawski

par Olivier CORBIOT

Professeur d'E.M. au Lycée Henri IV, Paris

L'ŒUVRE ETUDIEE : LE CONCERTO POUR ORCHESTRE DE LUTOSLAWSKI

Le « Concerto pour orchestre » est une œuvre importante de Lutoslawski. Il a été donné une première audition le 26 novembre 1954 à Varsovie, par le « Philharmonique Narodowa » sous la direction de W. Rowicki. L'orchestre se compose de : 3 flûtes, 2 hautbois, 1 Cor anglais, 1 clarinette en la, 2 clarinettes en Si bémol, 2 bassons, 1 contrebasson. Quant aux cuivres, ils sont par quatre. Cors en fa, trompettes en Do, et trombones. Un seul tuba. La percussion est très fournie : 4 timbales, tambours à cordages, trois tambours sans cordages, une caisse roulante, 1 grosse caisse, 3 caisses claire, 1 tamtam, 1 tambourin, 1 xylophone, 1 jeu de cloches, 1 celesta, 2 harpes, 1 piano et le quintette à cordes.

L'œuvre se divise en trois mouvements et dure 20 minutes.

DISCOGRAPHIE

Philips. — Modern-Music. Series avec Funeral Music - Ay -et Venetian Games - Dir. : W. Rowicki - 835-303 Stereo.

Partition : Ed Rw. M.

INTRADA

On remarquera tout de suite dans cet allegro maestoso (noire pointée = 80)un rythme obstiné de valeurs égales comme c'est le cas pour l'introduction de la Sonate pour piano Op. 28 de Beethoven et celle du Requiem de Johannes Brahmes. Sur cet ostinato vient se greffer l'incise d'un thème (**A**) qui se développe au cours de ces quarante premières mesures confiées principalement aux cordes puis à l'orchestre tout entier. C'est dans une atmosphère lourde et sombre que ce thème indiqué « agressivo » est exposé dans un mouvement d'une régularité implacable jusqu'à l'accord de Ré mineur mettant fin à la première section.

L'introduction a un caractère polymodal puisque (**A**) est en mode de Mi aux violoncelles au lyrisme mystérieux, en mode de La aux alti, avec une entrée fuguée aux violons imitant les alti à la quinte, tandis qu'un deuxième dessin mélodique (**B**) exposé au 4 alti solti

(1) Voir « L'E.M. » n° 173, décembre 1970.

ornemente cette exposition. C'est sur une pédale à la tierce majeure (fa dièse) tenue par les contrebasses et les harpes, dominées par les timbales battant impassiblement les valeurs ternaires, que toute cette section montre jusqu'au chiffre (5).

Une transition de 12 mesures, contrastant avec le caractère viril de l'allegro, voit, sur un soubassement rythmique des hautbois percutants, apparaître les cors donnant à leur tour, un élément issu du premier thème (**A1**). Puis les cordes avec une intensité ff, exposent un deuxième thème (**C**) aux larges intervalles, dans une plénitude sonore qui ne laisse guère de place aux effusions lyriques. Les cordes sont bientôt rejointes par les cuivres.

Le troisième épisode est martelé dans la tonalité de fa mineur. Aux sextolets des bois, l'auteur superpose un rythme déployant des valeurs croissantes (**D**) aux trombones et au tuba.

Au chiffre (7), l'élément (**A1**) reprend ses droits. Les cors doublés par les violons et les alti y sont mis en vedette, accompagnés par les clarinettes en La. Ici la note pivot est Sol bémol en harmonique du Fa dièse initial.

Puis, c'est à nouveau le deuxième thème (**C**) présenté dans sa forme première et par renversement des intervalles, les cuivres et les bois répondant aux cordes. Le rythme (**D**) revient aux bois, en compagnie de sextolets animés par un violon solo doublé sporadiquement par les autres violons.

Le martellement amorçant le troisième épisode revient avec une intensité moindre ; le piano donne un appui substanciel au rythme **D** et c'est sur l'insistance du Si bémol présenté aux trompettes, aux cordes et aux clarinettes que ce quatrième épisode prend fin.

Dans le cinquième (**A1**) se développe dans un balancement dû aux cors, aux flûtes et aux hautbois. Un curieux rythme apparaît en valeurs décroissantes (**E**).



Cet épisode se déroule avec un decrescendo, comme en laissant à regret les affirmations viriles des trois premières sections de cet allegro maestoso. Et c'est sur une seconde mineure ascendante puis une seconde majeure descendante que s'éteindra, aux cordes, l'élément **A1**. La conclusion en est une tenue sur point d'orgue .Cet accord se présente comme une superposition de deux accords de quarte et sixte, en mi majeur et en fa dièse donc polytonal.

Dans le sixième épisode, il s'agit d'une métamorphose de la première section. Mais cette fois, le celesta remplace les basses, tenant, du reste, au fa dièse aigu, ponctué sur chaque temps de la mesure à 9/8. Le thème A apparaît en Ré, à la flûte où l'expression remplace l'agressivité initiale. Ce thème est repris par le hautbois. (B) apparaît à la première flûte piccolo.

Ici l'intrada qui, à l'origine, était une courte pièce « de franche allure rythmique » ouvrant parfois une suite instrumentale, perd son caractère solennel. Le caractère parfois tragique du débat fait place à la sérénité d'un crépuscule lunaire. Ici le concerto pour orchestre met en relief les timbres les plus variés. On songe à la « Pastorale d'Eté » d'Honegger. L'extrême division des cordes et les touches de harpes, ainsi que les traits des bois, confèrent à cette dernière partie un caractère mystérieux qui contraste avec la violence du début.

Le deuxième mouvement :

CAPRICCIO NOTTURNO E ARISSO

Un capriccio est une pièce instrumentale sans forme définie. Le rythme en est piquant, la structure du capriccio est pleine d'imprévu et d'originalité. C'est, en fait, une sorte de scherzo (si bémol mineur). Remarquons la curieuse disposition des mesures 1/4 - 3/4 alternées. Ce sont les cordes et les flûtes dans un style concertant, d'une grande virtuosité. On songe au scherzo de la Reine Mab du « Roméo et Juliette » de Berlioz. Le thème **A2** réapparaît sous un aspect aérien au violon solo ; çà et là, des touches de hautbois et de clarinettes en pizzicati et trilles viennent accentuer le caractère bourdonnant de ce capriccio de forme binaire. Le celesta et le xylophone doublent les formules arpégées des piccoli avant l'entrée à (26) d'un petit motif (**F**) présenté au hautbois.

La deuxième section, que l'on peut considérer comme réexposition, est construite sur l'alternance des mesures 1/4-3/4. Un murmure intense se substitue à l'envol des traits de la première partie. Cette fois, les violoncelles et les cors jouent le rôle précédemment tenu par les violons et les flûtes. Les trombones interviennent en sourdine quelques mesures avant les frottis dramatiques des cordes divisées en 16 parties. Ainsi voit-on comment, dans ce concerto, joue la complémentarité des timbres. Ici le thème (**A4**) revient aux deux violons soli, accompagnés par de larges accords parallèles aux cordes.

Le celesta puis la flûte piccolo doublée par le xylophone reprennent comme dans la première partie les formules arpégées tandis que (**F**) verra à son tour sa place réservée au pupitre des flûtes.

Lutoslawki ménage parfois des blancs comme pour mieux faire valoir les sonorités mp et mf qui sont en fait les nuances les plus intenses que l'on peut déceler dans ce bourdonnement d'abeilles invisibles.

Dans un mouvement semblable, un appel de Fanfare (**G**). Les éléments du rythme sont transférés piano. Puis les cors aux sonorités plus sombres, redans une mesure plus ample à 9/4. Les trois trompettes alternent avec la percussion renforcée par le layent les trompettes (cantando) tandis que les cordes font écho à leurs appels. Cette section centrale du capriccio peut être assimilée à un véritable trio

reconnaissable au caractère héroïque des cuivres. Ce dialogue se poursuit avec une intervention plus discrète des trombones. On remarquera ensuite un assouplissement du rythme alors que l'intensité de l'orchestre qui joue en tutti est au maximum. Un dessin **G'** issu de **G** vient dominer l'ensemble des instruments. Puis c'est dans un recul progressif de toutes les forces vives de l'orchestre le retour des chuchotements du scherzo avec l'alternance 1/4-3/4 en Mi bémol mineur. Ce deuxième mouvement prend fin avec le retour de **A^2** en pizzicati et par une importante participation de la batterie et des contrebasses qui jouent les rythmes empruntés au second élément de ce capriccio.

Le caprice est une forme qui ne semble pas avoir été tellement fréquentée par les musiciens. Citons celui pour piano de la Suite Op. 12 de Prokofiev. Le « Capriccio », pour le départ de son frère de J.-S. Bach et les valses caprices de G. Fauré.

Paganini est l'auteur de Caprici pour violon. L'arioso est intercalé entre les deux parties du Capriccio, ce qui confirme la construction classique de ce deuxième mouvement. Brahms et Mendelssohn ont écrit des caprices pour le piano.

***

Le troisième mouvement est une **passacaglia** suivie d'une **toccata** et d'un **Choral** dont les différentes indications de mouvement montrent le désir de la part du compositeur de conserver une ordonnance bien déterminée à ce concerto. D'abord un Andante con moto (noire = 70) - un Allegro giusto (exact) alla breve et enfin un Presto de dix-huit mesures. Le sujet de la Passacaille est amorcé sur six mesures. La tête du thème est interrompue par un silence bref. La 1re harpe et les contrebasses exposent, en mode de Fa (tonique Ré), la totalité du thème qui comprend huit mesures (**A^3**). De larges arpèges qui balayent les touches les plus graves du pianoforte constituent le premier aspect de ce mouvement (I).

C'est l'intervention du Cor anglais qui caractérise, dans un sentiment « quasi appassionato », la deuxième variation. Cet instrument continue à dérouler sa mélopée jusqu'à l'intervention de la flûte.

La cinquième variation fait assister à la syncopation des bois imités par les premiers violons tandis que les seconds doublés par les violoncelles font valoir, pesante, une longue montée (**K**) relayée par les cors doublés par les hautbois — montée qui rappelle le 2e thème de la Sonate pour piano de F. Liszt.

La **septième variation** donne une impulsion au mouvement jusqu'au (poco puimosso = 86) avec un accord ff sur le deuxième temps de cette danse qui n'est pas si éloignée de la mazurka.

La **huitième variation** sur un crépitement de tambours donne un envol aux trompettes, aux hautbois dont les sonorités stridentes ne sauraient passer inaperçues.

La **neuvième variation**, accompagnée par les bariolages chromatiques des bois fait une nouvelle citation du thème (**A^3**) aux cordes et aux cuivres qui donnent un éclat que la passacaglia n'avait pas encore connu.

La **dixième** est indiquée (sub meno vivo). Les cuivres poursuivent dans une intensité mf l'incantation à trois temps, parfois réduits à deux.

En contrepoint les cordes partant au Si bémol, jouent sur des trémolos dans une tonalité étrangère à celle du thème. Cette variation a un caractère plus dramatique.

La **onzième variation** utilise la 3e partie de cor et le premier trompettiste, tandis que les trombones reprennent les notes si, ré dièse, fa dièse, la dièse, de l'accord de septième déjà entendu dans la variation précédente, mais les entrées se font de telle sorte que les quatre instruments partent du grave à l'aigu.

La **douzième variation** est remarquable par le rythme iambique avec une anacrouse de triples croches suivies de la quinte descendante formant désinence que l'on observe aux cordes tandis que les autres instruments (bois et cuivres) accentuent le caractère strident de ce passage. A la mesure (519) même rythme que précédemment mais sur une septième ascendante que l'on retrouve au 2e temps de la mesure suivante.

La **treizième variation** voit le thème (**A^3**) réparti au premier pupitre de trompette accompagné par le piano, apparu depuis le début de la 10e variation, tandis que les flûtes se partagent les sons aigus.

La **quatorzième variation** élimine la trompette I tandis que l'accompagnement des cordes change de caractère par l'alternance de doubles croches et de

croches, ces dernières étant accentuées par des coups d'archet au talon.

La **quinzième variation** est indiquée piu agitato, puis reprend subitement le premier tempo (**A**^{3}) est distribué aux flûtes, au xylophone et aux premiers violons succédant au piano et aux flûtes de la 14e variation.

La **seizième variation** donne aux violons l'occasion d'imiter le timbre des flûtes en promenant très rapidement l'archet à l'extrémité de la touche, les doigts de la main gauche exerçant leur pression normale. Les nuances sont ici très douces et les trémolos s'éteignent peu à peu aux cordes. Accompagné par le grondement des notes graves du piano donnant un cluster appuyé sur la tonique Ré, le thème (**A**^{3}) s'achève pianissimo.

La passacaille montre les possibilités de l'orchestre dans la présentation d'un thème extrêmement simple qui prend parfois les allures d'une lente mazurka (sans toutefois perdre la solennité de la danse espagnole). Rappelons que cette forme a été fréquemment utilisée dans les œuvres orchestrales, notamment la 4e Symphonie de J. Brahms. La 1re Symphonie de Dutilleux, la 4e scène de l'Acte I de Wozzeck d'A. Berg, la « Dame à la Licorne » de J. Chailley.

L'œuvre s'achève par une toccata suivie d'un choral.

La toccata est indiquée allabreve, ce qui signifie que l'unité de temps est indiquée par une valeur double de la précédente. Donc la mesure devient 3/2 à la place de 3/4. (**A**^{4}), est une amplification de (**A**^{3}) et s'étend en valeurs égales de doubles croches molto pesante, sur dix mesures. Il est harmonisé en fa dièse mineur après une introduction de sept mesures d'abord pianissimo puis s'achevant sur deux accords, l'un de sixte, l'autre de septième mineure (ff).

Après un antécédent joué aux cordes, le conséquent est présenté en Mi majeur avec un La dièse, ce qui laisse à (**A**$_{4}$) la couleur modale déjà décelée. La troisième entrée se fait aux violons en Si Majeur (avec un mi dièse). C'est enfin au tour des trompettes qui énoncent (**A**$_{4}$) en partant de Sol bémol. Toutes les entrées, sauf la première, sont annoncées par une note incisive, anacrousique et longue qui prépare le thème. Cette fugue a un caractère de fanfare qui, comme le montrent de plus anciens exemples d'A. Gabrieli, comporte des fragments en imitation. On notera à la partie conclusive de cette exposition une curieuse descente par tierces des instruments graves de l'orchestre.

Un second thème (**L**) marqué résoluto et joué molto expressivo est construit sur de petits intervalles avec une longue tenue (si bémol) sur la partie médiane. L'accompagnement est énergique avec des pulsations dactyliques étayées par le piano qui tient un rôle percutant avec un trille de caisse claire. (**A**^{4}) est réexposé avec une flûte et sous une présentation modifiée avec des intervalles plus étendus (sixtes remplaçant les tierces).

Au chiffre (69) la grosse caisse donne le signal d'un nouvel épisode à caractère ryhmique. La masse des cordes manifeste son caractère combatif par la répétition presque continue de notes en pizzicato, basée sur le rythme : quatre croches une noire (M) tandis que le piano, par des traits descendants rapides et sourds vient se joindre à l'ensemble. Les glissandi de harpes descendants puis ascendants ramènent bientôt dans un mouvement qui se ranime un peu (poco avivando) les rythmes dactyliques et le thème (**L**).

Enfin, le Choral apparaît au chiffre (75). C'est sans doute un hommage à Bartok qui en a fait une utili-

sation remarquable dans « Jeux de doubles » du Concerto pour orchestre (cf. Education Musicale, 154-160 - Analyse de J. Nahoum). Hindemith avec la Symphonie « Mathis le Peintre » ; Honegger, 2e Symphonie. F. Chopin l'a utilisé dans le 6e Nocturne, Op. 15, n° 3. Mais, lorsque Bartok donnait à son choral un caractère « méditatif », il apparaît que Lutoslawski donne une signification moins profonde et peut-être nostalgique, extasiée...

Après une introduction de six accords parfaits de Mi bémol Majeur donnés aux trois flûtes, les hautbois et clarinettes en Si bémol exposent le choral (**N**) tandis que la 1re flûte réexpose un élément issu de (**B**) avec un contrepoint une caisse claire et la harpe. A la mesure 698, c'est au tour des violons d'utiliser (**B**) en entrées canoniques à la quinte et le dernier dessin mélodique, sera par la suite, largement développé (**B**^{1}).

Le choral est exposé en La aux trompettes et aux trombones, puis en La bémol aux cordes. Ce sont les bois qui exploitent le motif (**B**^{1}) qu'accompagnent le celesta, les deux harpes et le piano.

Le choral contrapuntique fait apparaître différentes entrées aux instruments de la famille des bois utilisant le dessin mélodique (**N'**). (**A**^{5}) en ré, s'introduit discrètement au violon solo. On reconnaît là une amplification de (**A**^{4}). La même exposition se fait à la mesure 761 en Mi. Un fugato apparaît ensuite utilisant la tête de (**A**^{5}) avec successivement, le basson, les clarinettes en si bémol et le hautbois. Un motif rythmique de six croches et une noire accompagne le thème.

Ce dernier mouvement apparaît comme une récapitulation des éléments précédemment entendus avec une montée progressive de l'ensemble orchestral vers cinq accords en Ré Majeur, violemment frappés, qu'accompagne un dessin issu de **B'** et joué aux trombones .Puis dans un mouvement avvivando, une section transitoire fortissimo amène le « molto allegro (quasi alla breve) » (d = 116) le choral **N** est réexposé aux cuivres accompagnés par les trémolos des cordes et les glissandi de harpe et de pianoforte. Le Presto final (d=160) utilisant l'élément et **B'** sert de Coda - concluant sur un Fa dièse qui fait l'unanimité de tous les instruments et qui n'est autre que celui du début de l'œuvre.

Ce « concerto pour orchestre » tour à tour agressif agreste nostalgique et extasié s'inscrit dans la lignée des ouvrages écrits dans un esprit semblable. D'abord en 1938, le « Double Concerto pour deux Orchestres à cordes, piano et timbales » de B. Martinu, qui reflète les préoccupations d'une Europe sur le point de connaître les tourments que l'on connaît. En 1938, c'est le « Concerto » de Zoltan Kodaly. Quelques années plus tard, c'est le « Concerto pour orchestre » de B. Bartok. Dans l'ouvrage de Lütoslawsky, on a à faire à une expression nationale, due en partie aux chants et danses populaires de la Pologne, mais peu teintée de romantisme et de lyrisme.

Si votre sac-adresse porte une étiquette comme celle-ci :



cela indique que votre abonnement est arrivé à expiration.

Pour éviter toute interruption dans le service de

« L'Education Musicale »

réabonnez-vous dès la réception du présent numéro en vous conformant aux prescriptions de la page 2 de couverture.

Un chassé-croisé, dans ce cas, aurait eu lieu entre votre versement et l'expédition de ce numéro.

Quel que soit votre mode de paiement (mandat, chèque bancaire, virement postal), ne manquez pas de joindre votre adresse.

Dans le cas de changement de celle-ci, joignez votre ancienne adresse et 0,75 F pour la confection de nouveaux sacs-adresses.

UNE GRAVE MENACE !

par Jean-Paul FEBVRE

Professeur d'E. M. à l'E. N. mixte d'Instituteurs de la Meuse

Il est question, depuis quelque temps, de la suppression des classes du second cycle dans les écoles normales. Cette menace se précise et il semble (affirmation récente de notre inspecteur d'Académie) qu'elle serait effectivement appliquée à partir de la prochaine rentrée scolaire.

Avec le vieux système, le niveau musical de l'ensemble des instituteurs était déjà loin de se révéler satisfaisant. Mais que deviendra-t-il lorsque les « normaliens » ne suivront plus leurs cours de 2 de, 1re et terminale que dans les lycées où ni la musique (ni le dessin, ni le travail manuel éducatif), ne sont obligatoires (alors qu'ils devront, plus tard, enseigner ces matières) ?

Ils arriveront à l'E.N. après le baccalauréat en classe de formation professionnelle, et il nous faudra les initier à la « pédagogie » d'une matière dont ils ne connaîtront rien des rudiments !

En effet, les programmes musicaux de l'enseignement primaire sont généralement bien peu respectés (le plus souvent et tout au plus quelques chants envisagés seulement comme délassement). Dans le premier cycle (surtout dans la multitude des CES et CEG des départements de province) l'heure hebdomadaire d'éducation musicale n'est presque jamais donnée : pas de professeur ou professeurs incompétents (de français, par exemple qui à la place font « bibliothèque »).

Parmi les élèves que je reçois chaque année en classe de seconde, la moitié ou presque, n'a jamais eu de cours de musique auparavant, et l'autre moitié n'en a bénéficié que de façon lacunaire.

Il n'y avait donc guère, jusqu'ici, qu'à l'école normale que les futurs instituteurs bénéficiaient d'une heure obligatoire (et surtout effective) d'éducation musicale leur permettant d'acquérir (en trois années de 2nd cycle) les rudiments indispensables. Pas sans mal d'ailleurs pour le professeur, car, sauf quelques sujets doués, les élèves sont souvent tièdes pour une matière qui ne compte pratiquement pas dans la moyenne (quand il en existe une : autre problème), qui ne figure pas parmi celles du très préoccupant « bac », et qui n'apparaît qu'accessoirement, comme vague option au C.F.E.N. (Certificat de Fin d'Etudes Normales).

Mais en usant tour à tour de fermeté, de ruse, de diplomatie, le professeur pouvait néanmoins, jusque-là faire travailler les élèves, et leur « apprendre la musique » durant ces trois précieuses années préliminaires, et cela, avant de consacrer les années de F.P. à la pédagogie de l'enseignement musical.

Confie-t-on l'enseignement du français à des analphabètes ? C'est pourtant ce qui recommencera dans le domaine musical si les classes du second cycle des E.N. sont définitivement supprimées.

A quoi servira alors cette belle campagne pour la promotion de la musique en France, à quoi serviront ces belles créations d'orchestres nationaux, régionaux, si la base retourne à sa séculaire indifférence musicale ?

Pourquoi ne pas tenir enfin compte de la fameuse phrase de Kodaly, constamment citée, proclamée, mais jamais appliquée : « C'est en vain que l'Etat entretient un opéra et des salles de concert si personne n'y va. Il faut éduquer un auditoire pour qui la musique sera un besoin vital. Cela, seule, l'école peut le commencer ».

Osons préciser « l'école » primaire.

Il faut donc lutter par tous les moyens contre la politique musicale française qui voudrait édifier des palais somptueux sur des ruines minées.

L'HARMONIE VIVANTE

de Mme Dommel-Diény

Tome V : l'Analyse harmonique en exemples

Fascicule 7 : Chopin. Editions Musicales Transatlantiques

Poursuivant la parution du Tome V de son **Harmonie vivante**, Mme Dommel-Dieny aborde, dans le fascicule 7, l'étude de Chopin.

De ce sujet vaste et combien enrichissant sur le plan de l'harmonie, sont retenues simplement quelques têtes de chapitre : quatre Préludes, la Sonate en si mineur (mouvements I et III), la Fantaisie Impromptu op. 66 et le Nocturne n° 13, op. 48 n° 1. Il ne pouvait être question d'entreprendre l'analyse harmonique de toute l'œuvre de Chopin, mais plutôt de présenter les principales articulations harmoniques d'un langage subtil, habile à se mouvoir hors des sentiers battus, tout en restant dans les limites d'un romantisme contrôlé et pudique, mais combien sensible et communicatif. Ce monde mystérieux, cet univers secret qui est celui de Chopin, Mme Dommel parvient, grâce à ce choix judicieux, à en faire une analyse qui n'a jamais rien d'aride ni de desséchant ; les exemples sont suffisamment nombreux pour que l'explication soit toujours claire, mais il reste indispensable de suivre sans cesse sur la partition, ce qui est tout à fait normal.

Nous retrouvons dans ce nouveau fascicule ce que nous avons aimé dans les précédents, la finesse et la sûreté du propos, un amour communicatif de la Musique, et nous souhaitons que ces qualités rares et profondes profitent à de nombreux lecteurs, interprètes ou simples mélomanes.

Dominique MACHUEL.

A Nadia Tagrine

MUSIQUE ET LITTERATURE

par Marc-André BÉRA

Agrégé de l'Université

La musique et la littérature n'ont pas toujours fait bon ménage, comme il semble que ce soit le cas aujourd'hui, où tant de littérature tourne autour de la musique, depuis la petite phrase de la sonate de Vinteuil, jusqu'à la chronique des concerts ou la pochette de disque. Car, s'il est vrai, comme nous en assurent les ethnologues, qu'à l'origine, danse, musique et poésie aient été confondues, à l'occasion de cérémonies magiques marquant les grandes étapes du passage des saisons, des âges de la vie, ou de l'existence collective de la tribu ; et si nous pouvons retrouver quelques traces de cet atavisme dans telles ou telles manifestations unanimistes comme celles de l'Ile de Wight ou de Woodstock, qui ne sont pas particulières à notre époque, puisqu'elles constituent depuis le fond du Moyen Age, une sorte de réponse permanente et de défi à toutes nos tentatives pour instaurer l'ordre et la lumière, il n'en reste pas moins que, dans ce domaine-là comme en tout autre, la tendance a toujours été, à l'intérieur de ce que l'on appelle la civilisation occidentale, vers une division toujours plus poussée du travail social et la spécialisation des tâches. A l'intérieur du domaine musical, le compositeur se détache de plus en plus de l'interprète, de l'amateur ou du critique. A l'intérieur du monde littéraire, le créateur dépend de plus en plus de la chaîne (c'en est une et fort lourde) qui s'est forgée autour de l'industrie du livre, du périodique, du magazine hebdomadaire, et de leurs prolongements immenses par l'adaptation cinématographique ou radiophonique, ou l'intégration de certains textes à nos manuels scolaires. Chaîne dont la complexité et le poids n'ont d'égal que dans la chaîne des concerts et des retransmissions, des éditeurs de musique et de disques, des lancements à la cravache par les jockeys publicitaires, qui relie le compositeur réglé comme son papier à musique à l'immense oreille d'un public qui s'étendra peut-être, qui sait, à toute la terre, pour les quelques minutes que durent par exemple les mesures d'un hymne national ou d'une valse du Moulin Rouge. On n'a pas fini de s'émerveiller devant la puissance des **mass-media**, depuis l'invention de Gutenberg ; mais il faut bien avouer que les amplificateurs de l'électronique sont d'une autre puissance que l'imprimerie, puisqu'ils étendent, comme on dit, les potentialités d'une audience aux confins de notre univers, grâce aux relais de Telstar. « La France est veuve » est sans doute une moins belle phrase que « Madame se meurt, Madame est morte ». Mais il faut bien avouer que trois cent cinquante millions de téléspectateurs n'eussent pas tous tenu, à moins d'un miracle, dans la chapelle de Versailles.

Mon propos, aujourd'hui, est de montrer qu'en dépit de tout le progrès réalisé depuis trois ou quatre siècles dans la diffusion de la culture, sous quelque forme qu'elle se manifeste, le changement est illusoire si l'on renverse l'optique et qu'on se place non du côté du producteur ou du distributeur, mais du côté du consommateur, c'est-à-dire de l'homme et de ses besoins, ou encore de l'homme et de ses disponibilités. Dès que l'on envisage les choses sous cet angle, en effet, on s'aperçoit que musique et littérature sont foncièrement rivales, parce qu'elles s'abreuvent l'une et l'autre aux rives du même fleuve du Temps. Il en va sans nul doute de même de la peinture ou de l'architecture, arts que nous qualifions de plastiques ou de statiques, parce que nous les croyons seulement tributaires de l'espace. Mais, là encore, illusion : car un tableau ne vit que dans le temps où nous le caressons du regard, et notre regard s'enrichit par la répétition de cette caresse, comme tout amour. Et il arrive aussi que ce pouvoir s'épuise et que le tableau se détache du mur ou se confonde avec lui, ce qui est sa façon à lui de mourir, comme l'amour encore. Et je sais bien que l'architecture se prouve en marchant, vit de l'approche et du recul, des angles mais aussi des éclairages, c'est-à-dire du rythme des jours et des nuits (oh ! les féeries de la lumière sur les façades oubliées !) et des saisons, mais aussi de mon habitude d'arpenter les mêmes rues depuis trente ans, ou de redécouvrir des pans de maison, une cour, une venelle, que je n'avais pas cru pouvoir avoir survécu aux ravages des destructions et des rénovations, depuis les jours lointains de mon enfance. En sorte que mon temps se divise nécessairement entre ces plaisirs contraires que sont la promenade, la musique, ou la lecture, qui ne se superposent que partiellement et qui chercheront toujours à s'excommunier mutuellement, pour peu que je m'absorbe trop exclusivement en l'une ou l'autre. Et je raisonne comme si j'étais déjà en vacance, c'est-à-dire comme si je disposais déjà de tout mon temps pour le consacrer à mes seuls loisirs, alors que je sais bien qu'entre **otium** et **negotium**, entre loisir et travail, je n'ai pas véritablement le choix, ne vivant ni de l'air du temps, ni pour moi seul, Dieu merci.

En fin de quoi je me demande si les «spécialistes» — qui sont toujours du côté de la production ou de la distribution, ou qui tiennent, comme les critiques, les clés de la répartition des bénéfices, et dont l'intérêt bien compris est d'exiger de l'amateur-

consommateur-généraliste que je suis une maximalisation de l'effort et du temps et des moyens que je puis consacrer à chacun, ne se font pas, comme tous les marchands du Temple, de graves illusions sur mon pouvoir d'achat, ou. si l'on préfère, sur mes appétits. Car il se pourrait fort bien que la culture, à notre époque, et dans notre monde occidental, tout comme l'information en général, souffrît d'une grave crise de surproduction due à la surenchère, ou à l'engorgement des circuits de distribution. Si l'on voit, en effet, les capacités de l'offre s'enfler jusqu'à atteindre, ou même dépasser, la totalité des possibilités d'absorption du marché (qu'il s'agisse de production littéraire ou musicale, comme de toute sorte d'œuvres de l'esprit) — on voit, inversement, les capacités de la demande se réduire et tendre, comme disent, ou ne disent plus, les mathématiciens, vers zéro ; ce qui revient à dire que la résultante, qui déterminerait en principe les rapports entre le créateur et son public, ne peut être calculée. Certains, bénéficiant de longs loisirs et d'un acquit de culture qui leur permet de choisir à bon escient, continueront à fournir le public des habitués des théâtres et des salles de concerts, des abonnés aux revues spécialisées, des lecteurs de livres difficiles ou des collectionneurs d'éditions rares — et je me demande si leur nombre a beaucoup varié depuis le XVIIe siècle ; ils sont quelques milliers en France, tout au plus. Les autres, eh bien, n'auront jamais le temps, ou n'auront jamais à la fois le temps et l'argent qu'il faudrait consacrer pour aller se distraire à point nommé aux bons endroits, là où il faut être vus pour être catalogués parmi les vrais amateurs d'art ; ou bien ils n'auront pas acquis en temps utile les préjugés indispensables (les présupposés exigés à l'entrée avec le bristol qui sert de Sésame), tout ce qui dicte et autorise un certain jugement, un certain goût, ou comme le disait mieux encore un épicier écossais qui avait ma pratique, à propos des fromages français : « **the acquired taste** » du connaisseur en vins, en paysages, en jolies femmes, en objets d'art, ou en qualité de reproduction du son des chaînes (toujours des chaînes !) de Haute Fidélité — bref, nous autres, c'est-à-dire vous et moi, qui voudrions bien mais qui payons notre place, et qui en sommes réduits à choisir nos plaisirs non selon leur désirabilité mais selon leur accessibilité, en serons réduits au hasard.

Mais il faut dire que le hasard fait de bien beaux bouquets lorsqu'il mêle le soleil couchant à la musique qui s'échappe d'un transistor que personne n'écoute et qui est peut-être du Mozart, au souvenir d'une phrase qui chante parmi les fleurs où s'allanguit le corps offert d'une jeune femme immortalisée par le ciseau d'un Maillol. Plaisir symphonique qu'il peut se payer le luxe de vous offrir gratis un soir aux Tuileries, dans le temps qu'il faut aux feux de carrefour pour passer du rouge au vert.

BEETHOVEN : L'ŒUVRE CONCERTANTE (1)

par Michel GUIOMAR

Oeuvre **concertante** de préférence à **Concertos**, notre étude s'ouvrant ainsi à quelques créations qui, sans en avoir la structure attendue, suivent au moins un principe essentiel, le jeu d'oppositions entre un ou plusieurs instruments solistes et l'orchestre. Nous reconnaissons aussi mieux quels aspects de ces œuvres, la plupart si connues et d'une matière si vaste qu'elles ne peuvent exiger ici une trop longue étude systématique, doivent nous intéresser en marge de l'analyse proprement dite : les qualités intrinsèques à toute l'œuvre concertante de Beethoven, sa place dans la pensée du compositeur, son rôle dans le rayonnement viennois du classicisme, dans l'évolution allemande du romantisme, dans l'histoire des formes et de la technique de l'instrument... On affirme en effet que, contrairement par exemple aux quatuors, aux dernières sonates, les œuvres concertantes ont moins servi cette évolution du style et de la pensée du compositeur et, par lui, de toute la musique du XIXe siècle. Beethoven, il est vrai, les a écrites quand il n'éprouvait pas encore la nécessité de rompre des structures reçues ; satisfait d'en épuiser, au moins dans les dernières de ces œuvres, le potentiel formel et, dans un équilibre tendu par une expression nouvelle, de porter le genre à une densité difficilement surpassable, il s'arrête en ce domaine en 1809 et se tait durant les 17 dernières années de sa vie, laissant, semble-t-il profiter de cette richesse acquise les œuvres de la dernière période dans les autres domaines, les **Andante** et **Adagio** des 4e et 5e concerti de piano en 1806 et 1809 annonçant le climat métaphysique de l'**Adagio** de la IXe symphonie, la **Fantaisie pour piano, chœur et orchestre** de 1809 esquissant le **Finale**. Ces affirmations qui restreignent tout de même la valeur au moins historique de ces œuvres concertantes doivent être nuancées ; elles situent cependant exactement le propos de notre étude : pour beaucoup de « mélomanes », attachés aux séductions de la virtuosité et du jeu soliste, la grande époque des concertos de piano ou de violon s'ouvrirait volontiers avec Beethoven, et pour être plus précis avec le **IIIe concerto de piano** en Ut mineur, pour rayonner au XIXe siècle, tandis que pour l'historien de la musique, l'époque faste, réellement privilégiée du concerto, pourrait se situer dans le seul XVIIIe siècle entre l'**opus VI de Corelli** en 1714 et de 27e concerto de piano de Mozart en 1791. Quelle que soit donc la valeur que l'on reconnaîtrait aux concertos de Beethoven et même en les entendant comme des exemples de ces Académies viennoises, peu faites pour l'expression de messages romantiques et personnels, et pour les innovations du style, par là même ils s'imposent à notre intérêt comme charnière entre deux âges d'or du concerto, selon l'attente qu'on en peut avoir et dont la plus authentique d'ailleurs n'est peut-être pas celle de la lutte romantique entre le soliste et l'orchestre, le **concertare,** l'action de lutter ensemble, étant le fait de l'époque dite précisément concertante qui, totalement épanouie dans la première moitié du XVIIIe siècle, garda assez de puissance et d'élan pour venir animer encore les différentes écoles qui convergèrent alors vers le classicisme de Vienne et, du monothématisme où le thème lutte avec ses propres nuances, avec lui-même, assurer le passage du concerto au bithématisme, à la lutte formelle d'abord, expressive plus tard des deux thèmes. Ainsi nous devrions sans doute reconnaître une double écoute des concertos de Beethoven par l'héritage qu'il recueille, par ce qu'il annonce ; sans doute ces œuvres gardent encore des liens de style et de conception, comme les concertos de Haydn et de Mozart non pas même avec le XVIIIe siècle à son apogée, mais dans ses aspects encore baroques de la première époque, s'il est vrai que le bithématisme a pu changer la structure interne de la forme-sonate et donc des genres qui s'en inspirent alors, symphonie, concerto, quatuor..., sans bouleverser toute l'écriture et le style, dont il est logique d'attendre que l'esprit **concertant** se conservât dans un genre essentiellement, même aujourd'hui encore, attaché, par fonction même, au principe premier de cette ère baroque, l'antagonisme, l'opposition. Le classicisme viennois apparaîtrait presque alors, au moins dans ses concertos, comme à la fois l'héritage encore même hypothéqué de cette ancienne époque qui nous solliciterait d'envisager les œuvres beethovéniennes à la lumière de cette ère finissante, et le présage du romantisme, en une superposition de la perfection concertante et de la vitalité débordante des premières impulsions fiévreuses du XIXe siècle qui aurait donné, sur quelque vingt années, au moins entre 1780 et 1800, dix ans avant et après ces dates formant à la rigueur un cadre élargi, une illusion parfaite de l'unité de style et de pensée, un moment intermédiaire précieux par cette dualité même si bien masquée.

Nous voyons donc à notre étude trois parties :

— Un **inventaire** très bref et brièvement commenté

de toutes les œuvres concertantes, parmi lesquelles nous ne nous arrêterons aujourd'hui que sur celles que nous ne saurions, faute de temps, analyser davantage.

— Une **analyse** des grandes œuvres, faite dans leur cadre historique et s'étendant à leur esthétique.

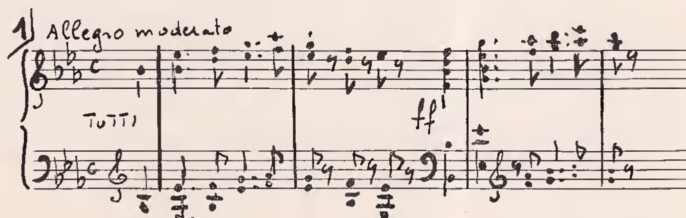
— Un **panorama** général de l'esthétique concertante beethovénienne.

INVENTAIRE ET CHRONOLOGIE DE L'ACTIVITE CONCERTANTE

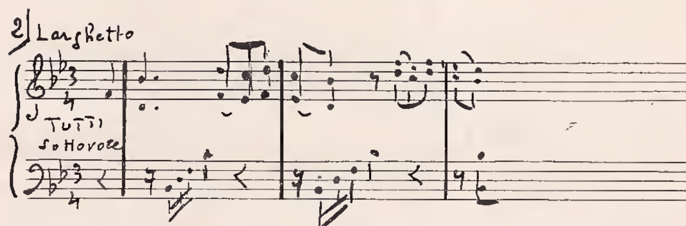
Très tôt, dès l'époque de la première formation à Bonn, Beethoven semble s'être attaché au concerto ; quelques œuvres, qui en témoignent, nous sont parvenues :

— Entre 1784 et 1787, c'est-à-dire avec certitude avant le premier départ pour Vienne, mais plutôt même dès 1784 — bien que l'âge avoué sur la partition par le père de Beethoven : 12 ans, soit faux —, un **Concerto pour piano et orchestre en Mi bémol Majeur,** dont nous reste, éditée, une réduction de piano et quelques indications de tutti d'orchestre, de réponses au soliste ; pour ses véritables concertos, Beethoven procédera à l'inverse, terminant les parties d'orchestre et réservant la mise au point définitive du piano, qu'il interprétait lui-même, pour l'édition plus tardive.

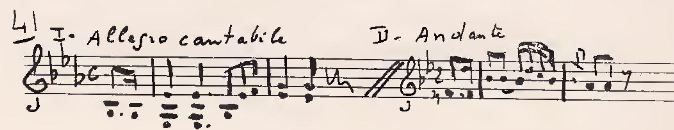
L'œuvre comprenait les trois mouvements attendus : Allegro-Larghetto-Rondo. Nous en citons les thèmes très peu connus, l'**Allegro** (ex. 1), commen-



çant par un tutti, ainsi que le **Larghetto** (ex. 2). Ces



thèmes s'insèrent aisément dans l'esthétique des premières œuvres de Beethoven, mais aussi du style de cette époque à Mannheim et à Vienne. On remarque d'ailleurs que non seulement la tête des motifs de l'**Allegro** et du **Larghetto** s'inspirent mutuellement, mais encore Beethoven ayant écrit en 1783 trois petites sonates, hors catalogue, pour clavier, la première en Mi bémol, également, annonce avec évidence, par ses deux premiers mouvements (ex. 4),



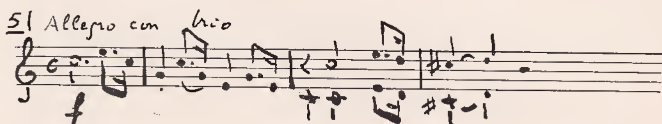
les thèmes correspondants du concerto. Le **Rondo** (ex. 3), attaqué par le piano, plus original, dessine



une jolie mélodie, que soutient un rythme lancinant de battements et sauts d'octave, l'ensemble donnant une claire atmosphère de danse allemande. Comme Beethoven reconnut lui-même plus tard que les trois petites sonates de 1783 étaient ses premières œuvres, on voit que l'idée d'une transgression du genre en concerto fut immédiate.

— Entre 1788 et 1795, et plus précisément 1788-1790, quelques ouvrages citent un 1er mouvement, **Allegro,** d'un concerto pour piano et orchestre en Ré majeur, sur la foi du musicien pragois, J. Bezecny, qui crut le découvrir vers 1830. L'authenticité est très douteuse si même on ne possède pas la preuve qu'il s'agisse d'une œuvre entière de Josef Rösler (1771-1813), musicien de Bohême. Nous n'en citons donc même pas le thème, dont le climat est, il est exact, celui des premières œuvres beethovéniennes.

— Entre 1788 et 1795, et plutôt vers 1790-1792, à Bonn, un fragment de 259 mesures d'un 1er mouvement, **Allegro con brio** d'un concerto pour violon et orchestre en Ut majeur ; diverses erreurs de date (1800) ou de ton (Mi bémol M.) se sont portées sur cette œuvre, publiée seulement, complétée par Josef Hellmesberger, en 1879 ; elle devait être dédiée à Gerhard von Breuning. Le thème était d'une simplicité tonale assez rudimentaire, que démentait brusquement la modulation de la 4e mesure (ex. 5).



— Entre 1794 et 1798, le **concerto pour piano et orchestre en Si bémol majeur op. 19,** écrit en deux versions à ces deux dates et publié en 1801, actuellement connu sous le n° 2. En fait entre la première audition en 1795 (le 29 mars) et la publication, Beethoven y apporta d'incessants remaniements ; en témoigne sans doute :

— En 1795, le **Rondo pour piano et orchestre en**

Si bémol Majeur qui, retrouvé manuscrit après la mort de Beethoven et revu par Czerny, pouvait être une version première ou autre, destiné à cet op. 19. Le piano ouvrait le **Rondo** sur un thème en deux frag-



ments (ex. 6), immédiatement repris (ex. 7) réunis



et nuancés, dont le climat très allègre n'est pas sans rappeler certains moments de la danse paysanne de la **Sixième symphonie** ; à la réponse de l'orchestre, nous entendons un effet de syncopes aux violons (ex. 8), dont le principe se retrouve un peu au cœur



du **rondo** de l'op. 19 à l'orchestre, un effet plus saisissant encore venant ici au contraire de ce qu'elles interviennent dès le début, après le thème si rythmiquement clair du piano.

— Entre 1796 (ou 1795) et 1798, le **concerto pour piano et orchestre en Ut majeur op. 15,** fit certainement aussi l'objet de retouches jusqu'à sa publication en 1801 également ; il porte actuellement le n° 1, mais il fut commencé après l'op. 19.

— Entre 1800 et 1802, le **concerto pour piano et orchestre en Ut mineur op. 37,** Beethoven le jouera le 5 avril 1803.

— 1802, **Romanze en Sol pour violon et orchestre,** op. 40 ; **Romanze en Fa pour violon et orchestre,** op. 50.

Les deux œuvres semblent contemporaines, si même l'op. 50 ne date pas des années 1798-1799 ; on s'accorde souvent à y entendre deux essais de mouvements lents, **Adagio cantabile,** de concerto. Il est certain que si le concerto de violon ne vient qu'en 1806, Beethoven y songe dès cette fin du siècle et au début du XIXe.

Ne remarque-t-on pas que, éditée en 1805, la 9e sonate pour piano-violon, la célèbre sonate à Kreutzer date de ces années 1802-1803 dont l'esprit concertant est déjà évident ; Beethoven lui-même le disait : « Dans un style très concertant presque comme d'un concerto ». Mais deux grandes œuvres concertantes, précisément, le retiennent.

— En 1803-1804. **Triple concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre en Ut Majeur, op. 56,** qui témoigne précisément, nous pourrons le dire, d'une particulière attention à l'esprit concertant du XVIIIe siècle et dans lequel Beethoven n'éloigne donc pas son attention du rôle éventuel du violon en concerto.

— En 1805-1806 (terminé en juillet), le **concerto pour piano n° 4 en Sol majeur, op. 58,** précédant de quelques mois.

— Décembre 1806, **Concerto pour violon et orchestre en Ré majeur, op. 61,** aussitôt transcrit par Beethoven lui-même en **Concerto de piano et orchestre** dans le même ton de Ré, op. 61 bis, en 1806-1807, avec cadences nouvelles pour le 1er et 2e mouvements, comme si la tentation du piano avait joué contre l'intention primitive même et sollicité le compositeur sur son terrain privilégié.

— 1808-1809. **Concerto pour piano et orchestre en Mi bémol Majeur n° 5,** op. 73. Constatons que Beethoven referme ainsi la série de ses œuvres concertantes, exactement par le ton initial, le Mi bémol majeur de la première tentative de 1784, un ton qu'il a illustré symptomatiquement, plus peut-être que le relatif mineur, son immédiat antagoniste, qui s'est privilégié pour nous par son climat tragique.

— Un climat qui n'est précisément pas celui d'une dernière œuvre concertante, en Ut mineur mais pour quelles métamorphoses, la **Fantaisie pour piano, chœur et orchestre,** op. 80, écrite en 1808-1809, parallèlement au **Cinquième** concerto, qui y transparaît quelquefois, mêlé aux annonces du Finale de la **IXe symphonie,** que nous étudierons ; en attente, cette œuvre clôt encore mieux la série concertante de l'œuvre beethovénienne, dont l'Ut mineur, ici empreint immédiatement de grandeur, est le ton de la solennité tel que les œuvres sacrées du XVIIIe siècle l'adoptaient volontiers. Cette œuvre est ainsi une œuvre à la fois concertante et quasi religieuse.

— A des dates inconnues, mais évidemment, chaque fois après les concertos correspondants, 10 cadences pour les concertos 1, 2, 3, 4 de piano, ainsi que pour la transcription pour piano du concerto de violon. Enfin, entre 1802-1805 ou 1808-1809, deux cadences pour le **concerto en Ré mineur n° 20, K.V. 466** de Mozart, de 65 et 44 mesures chacune. Il est symptomatique que Beethoven se soit porté ainsi vers l'une des plus pré-romantiques des œuvres mozartiennes.

En fait, on peut grouper désormais les œuvres :

Cinq concertos de piano. Un concerto de violon et sa transcription pour piano. Un triple concerto. Quelques mouvements isolés. Une fantaisie pour piano, chœur et orchestre.

Quelques remarques immédiates : la prédilection pour le piano, le fait que ces œuvres s'inscrivent toutes avant que Beethoven dans les années 1812-1813 découvre à son œuvre un horizon nouveau, mais le plus étrange est que ce silence précède lui-même beaucoup cette dernière manière. Les raisons d'un tel renoncement sont assez diverses si toutes rejoignent finalement celles qui ont sollicité Beethoven à privilégier le piano dans son œuvre concertante. Sans doute, sa surdité devenant complète l'éloigne de l'interprétation en concerto et l'on sait que le 5e fut donné en concert à Vienne par Czerny et fort tard après sa composition (le 12 février 1812). Autant Beethoven avait songé à lui-même en écrivant ses concertos de piano, autant il renoncera désormais tout à fait à en écrire. On peut croire cependant qu'il aurait volontiers offert l'interprétation à d'autres parmi ses amis pianistes. Une raison plus profonde tient à ce que, instinctivement et par obligation même, la conception d'une opposition entre un soliste et son univers sonore lui devint peu à peu étrangère, non plus seulement par les circonstances matérielles qui, en concert, l'auraient beaucoup gêné, mais parce que refermé en lui-même, il s'est alors créé en lui un espace intérieur cohérent, où les différentes **voix** tendant à s'équilibrer, on comprend peut-être son choix final du Quatuor, où les quatre Cordes vont devenir les quatre éléments d'une épure intérieurement sonore réalisant cet **espace musical.**

Il y a, à cet égard, deux faits très émouvants, que nous relèverons à nouveau : au centre du mouvement lent du 5e concerto de piano, la démarche quasi homophone du piano et de l'orchestre, aux ornements pianistiques près, s'avançant ensemble, l'orchestre scandant la démarche, comme si pour une fois le piano avait demandé d'être guidé, fût-ce, pour l'interprète, aux gestes des instrumentistes. A l'opposé, la **Fantaisie pour piano, chœur et orchestre,** ce piano longtemps solitaire, n'admettant que tard et progressivement de brèves irruptions orchestrales, parcourant tout son espace et les climats qu'il peut seul délivrer, dans une alliance de grandeur et presque de majestueuse désinvolture avant que l'orchestre l'encadre ; alors, le dialogue établi, au cœur de quelques illusions de repos, aux échos pastoraux même, une précipitation démoniaque imprévue et, bientôt, une fois encore, la seule issue, la Joie, une joie sacrale.

Sans préjuger des conclusions de l'analyse des œuvres et du panorama que nous pourrons en donner, il semble que nous puissions prévoir deux époques de création concertante, l'une allant se limiter aux années 1800-1802, en laquelle le pur style viennois s'épanouit dans l'héritage que nous avons évoqué ; l'autre pouvant se qualifier par un romantisme naissant. Si Beethoven témoigne en l'une et l'autre d'une docilité classique au cadre reçu, dans la première époque la forme est utilisée au mieux de la pensée concertante, après 1802 la pensée s'exprime en dépit de la forme contraignante, les œuvres-témoins du passage de l'un à l'autre exigeant, comme dans les autres domaines, que nous nuancions : ainsi le **IIIe concerto en Ut mineur** de 1802 nous apparaît comme l'œuvre-clef de la mutation, l'œuvre-lien, bien que le **Triple concerto** de 1804 revienne se situer, par sa pensée, son style et sa structure, au classicisme viennois, voire au baroque concertant du milieu du XVIIIe.

Il serait d'ailleurs un peu sommaire d'attribuer à chaque œuvre un caractère monolithique et chaque analyse devra dégager le jeu de trois états possibles de la pensée beethovénienne : exubérance concertante du plein XVIIIe siècle, équilibre classique, prescience romantique ; l'écriture, autant que les relations de priorité ou de dépendance réciproques du soliste et de son orchestre définiront l'attitude, d'autant plus sûrement que l'évolution générale de la pensée de Beethoven, sollicitée ici par l'opposition de l'être et de son climat, se reflètera dans une démarche, suivie en profondeur, du concertiste devant son public, du compositeur face à la création même de son œuvre, de l'artiste en son univers, trois attitudes qui définiraient aussi les trois pensées concertante, classique, romantique.

Pour les Jeunes...

Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE (chaîne France-Culture) :

Emission du 8 janvier 1971 de 11 h à 11 h 30 :

La Symphonie n° 39 de Mozart (1er et 2e mouvements)

Emission du 22 janvier 1971 de 11 h à 11 h 30 :

« Fêtes » de Claude Debussy

Le Chasseur Maudit de Franck.

A noter que ces émissions radiophoniques illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (Fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « Feuillets des Benjamins de la Musique » pour les élèves), éditées par MUSIQUE ET CULTURE.

Pour tous renseignements : écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

Concerts en Janvier

12 janvier : VINCENNES
2 concerts à 14 h et à 15 h 30

18 janvier : MONTREUIL
2 ou 3 concerts

19 janvier : BAGNEUX
2 concerts à 14 h et à 15 h 30

20 janvier : VITRY-S-SEINE
2 concerts à 14 h et à 15 h 30

26 janvier : NANTERRE
2 concerts à 14 h et à 15 h 30

27 janvier : DUGNY
1 concert à 14 h.

(Les concerts du mois de novembre ont eu lieu dans les villes de CLICHY, SURESNES, BAGNOLET, NANTERRE, NOISY-LE-SEC, DRANCY, COURBEVOIE, VITRY, soit au total : **19 concerts.**)

ENQUETE SUR L'UTILISATION DU MAGNETOPHONE DANS L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

par Jean-Pierre MIALARET

Professeur d'Education Musicale de la Ville de Paris

L'introduction du magnétophone dans l'enseignement musical est relativement récente, aussi, peut-il être intéressant de connaître les réactions et les remarques de professeurs de musique sur l'utilisation de cet instrument dans leur enseignement. Nous saurons ainsi avec plus de précision comment les éducateurs réagissent à sa relative difficulté de manipulation et quelle est la variété des solutions imaginées pour utiliser pleinement ses caractéristiques techniques.

Nous avons opéré un sondage à l'aide d'un questionnaire général envoyé à quelques professeurs de la ville de Paris. Afin de mieux situer notre enquête et peut-être de mieux comprendre certaines réponses, il est nécessaire d'observer globalement la situation de l'enseignement musical et du professeur de musique dans l'institution pédagogique, en particulier dans les écoles primaires de la ville de Paris.

Les programmes officiels réservent à l'enseignement musical une heure par semaine divisée en deux demi-heures (une séance d'enseignement et une séance de chorale). A de très rares exceptions, le professeur de musique ne possède pas de classe dans l'établissement, il doit donc se promener de classe en classe, de demi-heure en demi-heure et, à chaque déménagement, transporter un guide-chant, un électrophone, des disques ou éventuellement un magnétophone.

Nous avons donc envoyé le questionnaire suivant aux 80 professeurs de musique qui avaient personnellement demandé et obtenu un magnétophone de l'Inspection musicale de la ville de Paris.

Questionnaire (1)

1) Disposez-vous d'un magnétophone pour l'enseignement de la musique ?

oui non
Appartient-il à l'école ?
Vous appartient-il ?
Vous est-il prêté ?

2) Utilisez-vous le magnétophone dans votre enseignement ?

pas du tout, rarement, souvent, tout le temps, pourquoi ?

3) Si vous l'utilisez, de quelle façon ?

Comme reproducteur d'un montage sonore.
Comme enregistreur.
autres utilisations...
Dans quelles activités ?
Dans quelles classes ?

4) Pensez-vous que le magnétophone soit utile en classe de musique ? Pourquoi ?

5) Combien de fois en moyenne utilisez-vous le magnétophone par semaine ?

(utilisation dans une classe : 1 fois)

(1) Rayer les mentions inutiles.

6) Disposez-vous dans votre école d'une classe de musique ?

Il est évident que la généralité de ce questionnaire, destiné surtout à obtenir des réactions globales sur les modalités de l'utilisation, ne pouvait permettre d'obtenir des conclusions généralisables. Il nous aurait fallu opérer un certain nombre d'entretiens afin de préciser certaines motivations et certaines attitudes.

Le petit nombre des réponses (22), nous a empêché de présenter une image précise des différentes réactions. Le dépouillement de ces questionnaires nous permet de dégager pourtant certaines remarques.

Observation des réponses

A.

A la question : « Utilisez-vous le magnétophone dans votre enseignement ? » :

— 3 professeurs ont répondu : *pas du tout.*
— 10 professeurs ont répondu : *rarement.*
— 7 professeurs ont répondu : *souvent.*
— 0 professeur a répondu : *tout le temps.*

Nous avons classé en deux les raisons données à cette utilisation.

Souvent

— Les enfants s'entendent chanter et peuvent opérer une auto-critique. (1 réponse).
— Le magnétophone permet des accompagnements de chants. (1 réponse).
— Il permet de ne pas abimer les disques. (1 réponse).

Rarement

— Trop lourd à transporter de classe en classe, pas de salle de musique. (2 réponses).
— Le magnétophone est long à installer, manque de temps. (5 réponses).
— C'est un appareil compliqué, de mauvaise qualité ; « Je suis maladroite ». (2 réponses).

B.

A la question relative aux modalités de l'utilisation, nous avons obtenu les réponses suivantes :

— Comme reproducteur d'un montage sonore : 7 *réponses.*
— Comme enregistreur : *17 réponses.*
— Autres utilisations : *néant.*

Dans quelles activités ?

— Chorale : *8 réponses.*
— Chant : *3 réponses.*
— Histoire de la musique, audition illustrant le cours : *2 réponses.*
— Airs de flûte : *1 réponse.*
— Accompagnement de lieders : *1 réponse.*

Dans quelles classes ?
— Toutes les classes : 7 *réponses.*
— Classes secondaires : 7 *réponses.*
— Classes primaires : *1 réponse.*

C.

« Pensez-vous que le magnétophone soit utile en classe ? »

Tous les professeurs ont répondu oui.

Nous allons maintenant diviser en deux (comme pour les raisons données à l'utilisation) les explications de cette utilité.

1er courant d'explications

— Le magnétophone est utile pour l'accompagnement des chants (*4 réponses*).
— Il est utile pour l'enregistrement d'extraits de disques (*3 réponses*).
— Il permet d'illustrer le cours d'histoire de la musique (*2 réponses*).
— Il permet de ne pas abimer les disques (*1 réponse*).
— Il est possible d'enregistrer et de garder certains chœurs (*1 réponse*).
— Il est possible d'enregistrer et d'utiliser librement les émissions de radio consacrées à la musique (*1 réponse*).

2e courant d'explications

— Il permet à l'enfant de s'entendre et de s'autocritiquer (*12 réponses*).
— Il aide à réaliser une meilleure correction vocale (*2 réponses*).
— Il relance l'émulation (*1 réponse*).
— Il permet à l'enfant, au cours des activités de chorale, de prendre conscience de l'ensemble.

Une première observation nous montre deux modes distincts d'utilisation de l'instrument. Dans le premier, le magnétophone permet de mieux transmettre un message alors que, dans le second, il aide l'enfant à se corriger. Bien que différentes dans leurs manifestations, ces deux conceptions trouvent pourtant leur justification dans un principe commun de rentabilisation de certains processus. Dans le premier cas, le contenu est mieux transmis, donc les chances d'assimilation sont plus grandes ; dans le second cas, l'enfant peut se situer par rapport au modèle donc l'intégrer plus facilement.

D.

La cinquième question a été posée pour essayer de préciser la première (question), en particulier l'utilisation des termes « souvent » et « rarement ». Le pourcentage des réponses est faible, d'une manière générale, les professeurs éprouvent certaines difficultés à donner des précisions.
— De 1 à 17 fois par semaine : *4 réponses.*
— Irrégulièrement : *2 réponses.*
— Utilisation pratiquement nulle (c'est-à-dire 3 fois par an ou 2 fois par mois) : *5 réponses.*

E.

La dernière question était surtout introduite pour permettre aux professeurs de réagir.

— Pas de salle : *21 réponses.*

— Salle de musique : *1 réponse.*

De nombreux enseignants ont profité de cette question pour exprimer leur amertume de travailler dans de mauvaises conditions. Ils ont souvent expliqué les difficultés d'emploi du magnétophone par le manque de salle.

Remarques générales

— En théorie, les réponses notent la nécessité d'introduire le magnétophone dans l'enseignement musical.

— En pratique, certaines résistances ont l'air d'apparaître, les mauvaises conditions matérielles semblent être l'obstacle le plus évident à une utilisation plus fréquente du magnétophone et à une recherche de ses possibilités d'emploi.

— Le magnétophone est surtout utilisé quand il peut être intégré dans un certain type de pédagogie, car il permet un meilleur rendement dans la transmission d'un contenu.

CENTRE MUSICAL INTERNATIONAL D'ANNECY

5e Session : 1er au 18 avril 1971

Comme chaque année, cette Session comprend : Cours d'interprétation instrumentale et de virtuosité. Cours de musique de chambre. Cours d'analyse harmonique. Conférences. Concerts, assurés par : Olivier Alain, Amy Dommel-Diény, Oscar Caceres, Joseph Calvet, Jean Ekier, Reine Flachot, Charlotte Mac Jannet, Isabelle Nef, Eliane Richepin.

Pour tous renseignements, droits d'inscription, etc. . . s'adresser à :

Centre Musical International d'Annecy
10, rue Jean-Jacques Rousseau
74 - ANNECY (France)
Tél : (79) 45-43-06

La **Chorale Stéphane Caillat**
recherche de bons choristes
Tél : 991-19-86

CONCOURS INTERNATIONAL DE MONTREAL 1971

Le prochain Concours International de Montréal aura lieu du 29 mai au 15 juin 1971 et sera accessible aux Pianistes nés entre le 29 mai 1941 et le 29 mai 1955.

Les gagnants se partageront la somme de dollars 22,000 comme suit : un premier prix de dollars 10,000 ; un deuxième de dollars 5,000 ; un troisième de dollars 2,500; un quatrième de dollar 1,500 ; un cinquième de dollar 1,000 ; et quatre prix de dollar 500.

La date limite d'inscription est fixée au 1er mars 1971. On est prié de s'adresser à l'Institut International de Musique du Canada, 106 avenue Dulwich, St.-Lambert, P.Q. Canada. Adresse télégraphique : « Intermusic ».

Les concurrents devront être à Montréal le 26 mai pour le tirage au sort dont dépend l'ordre de participation aux différentes étapes du Concours.

EMMANUEL CHABRIER (1841-1894) :

Ballade des gros dindons - Les cigales

par Angélique FULIN

Professeur d'Education Musicale

Partitions :

Chant et Piano - Enoch et Cie - 27, boulevard des Italiens - Paris 2e.

Disques :

Les disques des Mélodies de Chabrier étant actuellement épuisés, on devra attendre la parution des disques que la firme Pathé-Marconi consacre chaque année à l'enregistrement des œuvres au programme du Baccalauréat.

Livres :

Deux des ouvrages cités dans cette étude sont d'une lecture attrayante et rapide. Nous les conseillons très vivement à ceux des candidats que le personnage de Chabrier séduirait quelque peu. Ce sont :

J. Desaymard. — **Chabrier d'après ses lettres** - Paris 1934.

F. Poulenc. — **Emmanuel Chabrier** - Paris-Genève 1961.

Connaissance avec le compositeur :

Etymologiquement, le meneur de chèvres, pour tous ses amis « le bon gros », « l'ange du cocasse » selon Vincent d'Indy, le « rire musical » (1), « le bon diable en musique » (2), « propre à rien » d'après l'un de ses chefs au Ministère de l'Intérieur, le fils de « Chabrier-la-Mouche » avocat d'Ambert, neveu de « Chabrier-le-Beau » et « foutraud » comme lui, Emmanuel Chabrier est très joliment présenté par Emile Vuillermoz dans une Page des Jeunes du Journal Musical Français (1er juin 1959) : « Musicien extrêmement sympathique et pittoresque, le jovial Emmanuel Chabrier. Un joyeux luron, un Auvergnat assez mal embouché, qui scandalisa et enchanta les milieux musicaux de son époque en y dansant une bourrée singulièrement fantasque ! »

On trouvera de lui une biographie succincte dans toute histoire de la musique. Georges Favre lui réserve une brève étude dans son ouvrage « Musiciens Français Modernes ». Nous préférons, pour notre part, emprunter aux hasards d'une correspondance ou de relations diverses quelques anecdotes, quelques jugements aussi qui permettront peut-être de faire plus ample connaissance avec ce franc-tireur délicat et tendre, avec ce génie « amateur, à la façon glorieuse d'un Moussorgsky » (3) :

— A Paul Lacome, compositeur gascon et ami très cher, il confie : « Tout me coûte beaucoup de travail. Je n'ai pas ce qu'on appelle de la facilité. » (4)

— Verlaine, qui lui a consacré un sonnet, le définit ainsi : « Chabrier gai comme les pinsons et mélodieux comme les rossignols. »

— Alfred Cortot préface l'ouvrage de Desaymard : « E. Chabrier n'eut d'autre ambition que d'être digne de l'art qu'il chérissait plus que tout au monde. »

— Alfred Bruneau raconte : « Il jouait du piano comme jamais on n'en avait joué avant lui et comme jamais plus on n'en jouera. Le spectacle de Chabrier s'avançant, du fond d'un salon peuplé de femmes élégantes, vers l'instrument débile et exécutant España en un feu d'artifice de cordes cassées, de marteaux en miettes et de touches pulvérisées était chose de drôlerie inénarrable qui atteignait à la grandeur épique ! Et il écrivait ainsi, avec l'abondance verbeuse, la gaieté énorme qu'il apportait à tout. » (5)

— Si nous sommes quelque peu perdus parmi ces opinions d'apparence si diverses, J. Desaymard nous explique : « Peut-être faut-il chercher dans la rencontre de ces termes naguère peu compatibles : auvergnat, artiste, le je-ne-sais-quoi qui fait de Chabrier une figure si singulière. » (6)

---

(1) R. Brussel. — **Emmanuel Chabrier et le rire musical.** Revue d'Art dramatique. Octobre 1899.

(2) J. Desaymard. — **Chabrier d'après ses lettres.** Sous-titre de l'Introduction. Paris, 1934.

(3) E. Vuillermoz. — **Emmanuel Chabrier.** Journal Musical Français (Page des Jeunes). 1er juin 1959.

(4) J. Desaymard. — Ouvr. cité, p. 114.

(5) A. Bruneau. — **Musiques d'hier et de demain.** Paris, 1900, p. 30.

(6) J. Desaymard. — Ouvr. cité, p. 18.

Et la longue liste de ses amis nous dit combien il savait se gagner les sympathies des artistes qui l'entouraient : Verlaine et Villiers de l'Isle Adam (son élève en musique !), Manet (« Avec une rare clairvoyance, il avait su deviner le talent des peintres impressionnistes et s'était constitué une collection de tableaux de la plus haute valeur. » (7), « Fauré, d'Indy et Saint-Saëns, ses contemporains ; Lalo et Reyer, ses aînés ; Duparc, Bordes et Chausson, ses cadets. Il voyait rarement, mais très respectueusement, le Père Franck. » (8) ; puis aussi le ténor wagnérien E. van Dyck et le chef d'orchestre autrichien F. Mottl auprès de qui il devint un fervent admirateur de Wagner ; d'où, peut-être, l' « absurde wagnérie » de Gwendoline. (C'est Poulenc qui juge !)

Mais notre opinion définitive, nous nous la ferons surtout, avant l'étude de ses mélodies, par l'audition de quelques œuvres de Chabrier :

— Pièces pour piano (en particulier Bourrée fantasque), enregistrées par Aldo Ciccolini - EMI 10 003.

— Pour orchestre (España - Habanera - Joyeuse Marche - Ouverture de Gwendoline - Fête polonaise du Roi malgré lui), par l'Orchestre de la Société des Concerts, dir. : G. Dervaux - Pathé CGC 1822.

— Une éducation manquée (enregistrement intégral) - Pathé-Marconi 130 575.

Rencontre avec les poètes :

« Mardi prochain, M. Rostand, tu sais, ce jeune homme avec qui je fais des romances, épouse Mlle Gérard ; je t'avais bien parlé de ce mariage. » (9)

Rosemonde Gérard venait d'achever son recueil de poèmes « Les Pipeaux » où les Petits Canards voisinent avec les Cigales. Edmond Rostand écrivait ses premiers vers « Les Musardises » avant de devenir l'auteur de La Princesse Lointaine, de Cyrano de Bergerac, de L'Aiglon et de Chantecler. (10)

BALLADE DES GROS DINDONS

« Et beaucoup ne savaient s'ils devaient rire ou se fâcher, ne comprenant pas le côté caricatural de cette étourdissante rapsodie », écrit Paul Dukas, relatant les réactions du public à la première audition d'España.

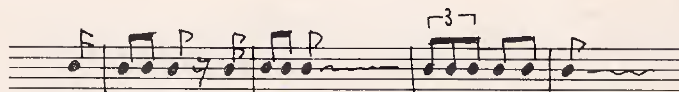
Certes, la Ballade des Gros Dindons n'a rien d'une étourdissante rapsodie, mais le côté caricatural, déjà évident dans le poème d'Edmond Rostand, va être poussé jusqu'aux limites du ridicule par le compositeur non conformiste avec qui nous venons de lier connaissance.

La ballade, œuvre lyrique d'origine chorégraphique, était au Moyen Age une monodie accompagnée, formée de plusieurs couplets, chacun suivi du refrain. Le Romantisme l'avait choisie avec prédilection lorsque poètes et musiciens allemands voulaient créer une tension dramatique, une ambiance tragique ou mystérieuse. L'exemple le plus célèbre en est sans doute « Le Roi des Aulnes ».

Une procession docile, la grave tenue d'un concile, le lointain campanile, seraient bien des images de ballade ; mais les vieux fredons de la pastoure-statue semblent irrespectueux, les teintes rouge et violet du concile se précisent être pendeloques qui oscillent et chardons, les din-don de l'angelus et les noirs bedons des bourgeois-dindons sans idylle prennent des allures frondeuses dans un poème délibérément cocasse.

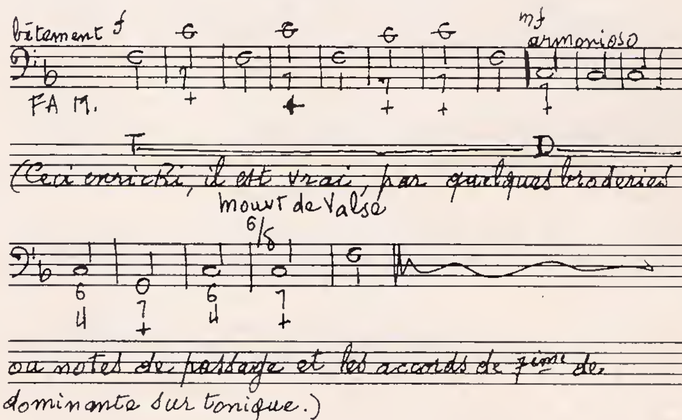
Chabrier n'y ajoute à coup sûr aucune discrétion ! A la ballade, il emprunte l'alternance couplets-refrains où le souvenir d'une origine chorégraphique lui inspire les danses en vogue, la habanera et la valse. Sur ce, mélodie et harmonie les plus « bêtes » possible : c'est fait ! inutile de chercher de vaines complications pour varier quelque peu d'un couplet à l'autre et illustrer les images proposées : elles sont tellement semblables dans le fond !

Un **couplet** en deux parties sur les rythmes de la habanera : Moderato, f et lourdement, bêtement :



Impossible de garder son sérieux si par hasard on se prend à évoquer les demi-teintes de la Habanera de Ravel ou l'Allegretto leggiero de celle de Bizet. « L'amour est un oiseau rebelle », chante justement Carmen sur le rythme même de ces volatiles qui se fichent de toute idylle !

La basse harmonique ? Jugez plutôt :



(7) E. Vuillermoz. — Art. cité.

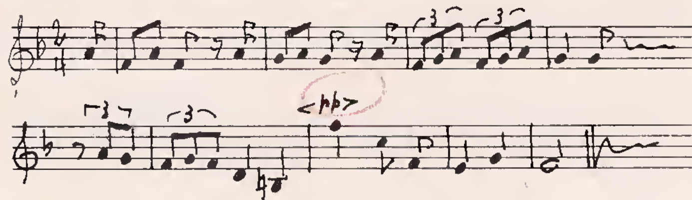
(8) F. Poulenc. — **Emmanuel Chabrier.** Paris-Genève, 1961, p. 35.

(9) J. Desaymard. — Ouv. cité. Lettre du 4 avril 1900 à Nanine, la vieille servante.

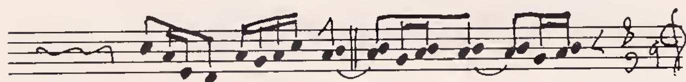
(10) Les candidats au Baccalauréat noteront avec intérêt que Jean Rostand, l'éminent écrivain et biologiste, est le fils de ces deux poètes collaborateurs d'Emmanuel Chabrier.

Pas la moindre modulation ; un seul emprunt, le plus banal possible au ton de la Dominante avant la cadence.

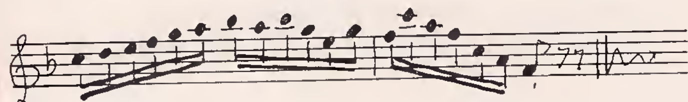
Quant à la ligne mélodique, serait-ce un défi lancé à Rousseau, cette habanera sur trois notes qui ne se dévergonde que pour un indicible saut de 12[e] diminuée vers un pp du plus pur effet comique et (qui sait ?) figuratif sans doute ?



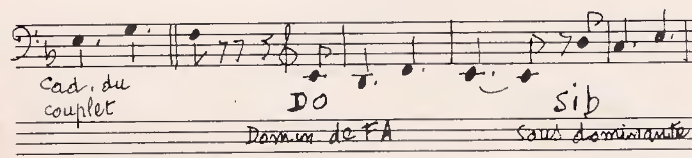
Le rythme de valse du **refrain,** p e con grazia, s'esquisse dès la mesure de cadence : valse à la mode, vieux fredon salonnard où la mélodie s'élance et tournoie après un ou deux pas :

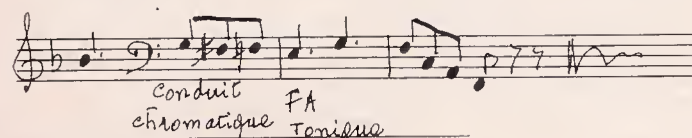


N'y passe-t-il pas un relan de la Sérénade de Don Juan, à l'époque arrangée pour piano seul, pour piano à 4 mains, pour violon et piano, etc ?



Cette fois, quelle recherche tonale sur le dessin cadentiel du couplet !





Au total, 4 couplets et 4 refrains, le tout précédé par quelques din-don du campanile, simples accords parfaits de FA (il faut bien donner le ton au chanteur !) en noires durant 4 mesures à 2/4. C'est tout ! Et c'est exquis, et c'est une façon bien plaisante de dire leur vérité aux « dindons ».

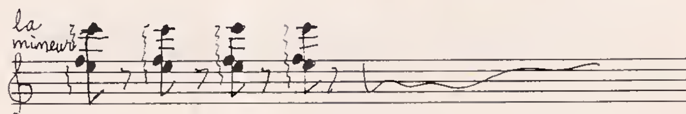
LES CIGALES

Des personnages bien différents, ces bestioles qui, d'un infatigable cœur, se grisent de lancer leur chanson folle !

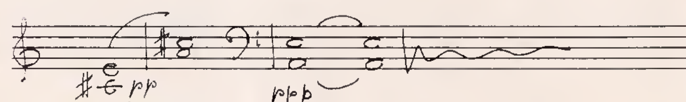
Pourtant nous retrouvons ici l'alternance couplets-refrains précédés d'une courte introduction, tout comme dans la Ballade des Gros Dindons. Francis Poulenc ne s'en étonne pas, voyant dans les mélodies de Chabrier de «véritables couplets d'opérette», chefs-d'œuvre à mi-chemin entre la scène et l'estrade ». Souvent dédiées à des chanteurs de demi-caractère (ainsi Jeanne Granier à qui est offerte la Ballade), ces romances d'une fausse facilité, où « l'ironie ne doit jamais masquer la poésie », justifient la remarque de l'auteur des Mamelles de Tirésias : « Son univers était celui du théâtre, il entendait y rester. » (11)

Mais écoutons de plus près :

Introduction : un grincement aigrelet de seconde mineure sur une octave de dominante : les cigales :



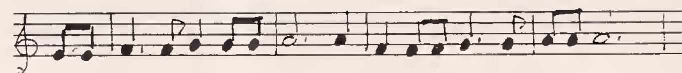
— pp, avec les 2 pédales du piano (l'une retire les étouffoirs et donne ainsi tout un halo d'harmoniques ; l'autre, la sourdine, estompe le son) : une tenue sur l'accord parfait majeur de tonique tout d'abord privé de sa basse la, puis dans le grave, ppp, réduit à sa seule quinte : la quiétude chaude de midi:

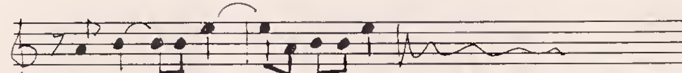


1[er] **Couplet :**

— les cigales poursuivent leurs dissonnances sur une dominante inlassablement répétée sur 3 octaves.

— mezza voce, le chant s'élève par degrés progressifs suivant l'échelle plagale de la mineur (de la dominante à la dominante, tonique au centre), ménageant un saut direct de quarte en fin de course:





(11) F. Poulenc. — Ouvr. cité, pp. 106 à 108.

— la fin de la phrase s'oriente crescendo vers DO Majeur (ton relatif) : c'est midi :

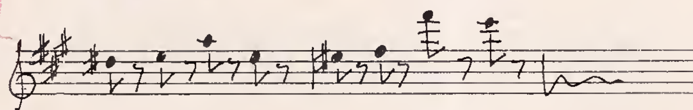


— puis la mélodie tournoie, heureuse, élégante, jusqu'à la montée finale vers la dominante qui culmine f et termine le couplet « de quel infatigable cœur » ! Ainsi l'alliance paraît toute naturelle entre la ligne musicale joyeuse, entraînante, et le poème qu'elle illustre, tandis que le piano, toujours fidèle à ses secondes mineures et à son inlassable bruissement, un instant centré sur sol (dominante de DO), retrouve son mi (dominante initiale) qui, tout simplement, nous conduit vers la tonique pour un

Refrain majeur, complaisant à souhait, d'une grâce tout à fait fin de siècle, que ponctue une cadence parfaite très « vieille dame » comme aurait dit Claude Debussy :

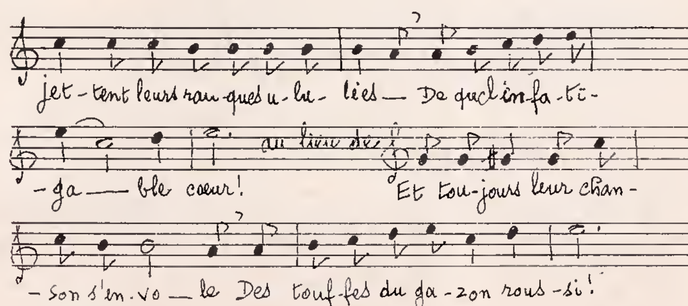


— Séduites, les cigales elles-mêmes, au piano, en oublient leurs dissonances (restent seules quelques appogiatures dans une nuance dolce) et esquissent un contrechant



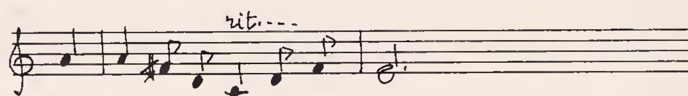
qu'elles poursuivent au-delà du chant sur une basse en doubles-croches amenant dans un rapide crescendo l'exaspération ff de la dissonance retrouvée, seconde majeure d'abord, seconde mineure dès le retour du couplet.

2e couplet :

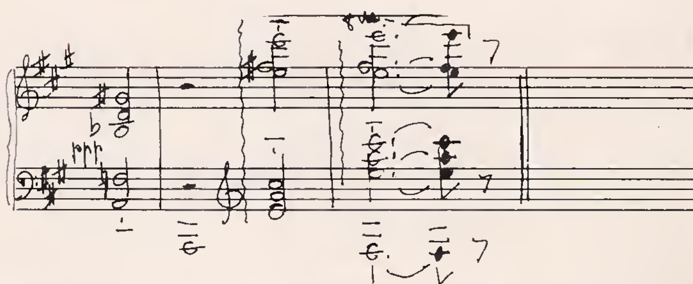


La même ligne mélodique, avec les souplesses qu'impose une prosodie différente. Une seule petite variante, sans doute dans un but figuratif :

3e couplet : Les cigales se laissent charmer par l'apaisement à la fin de cette chaude après-midi. Espressivo, ritenuto, ce sont elles qui prennent au piano la ligne du chant tandis que la voix, empruntant quelques notes à la précédente harmonie de l'accompagnement, achève sa phrase à l'octave inférieure, puis ppp assume la pédale (même note tenue ou répétée) dont se chargeait auparavant le piano (sol, dominante de DO) avant de s'attarder sur la dominante de la (comme dans les autres couplets note finale, mais ici à l'octave grave et atteinte non par un élan ascendant mais par un ravissant chemin modal :



— Déjà les cigales ont repris leur bruissement et accompagneront le dernier refrain comme à l'accoutumée, enrubannant leur contrechant et s'endormant dans un dernier cri ppp qui en ses cinq octaves et demie exprime l'infini du soir :



Et Chabrier, ayant mis le point final à ses romances, les envoie à son ami le ténor van Dyck. Parlant de l'Ile Heureuse et des Cigales, il le prévient : Elles sont « très baveuses, pour salons diplomatiques », avec des « effets garantis, sûrs et certains ». Mais en campagnard, ne cachait-il pas derrière cette rude bon campagnard, ne cachait-il pas derrière cette rude boutade, une profonde affection pour ces trésors de poésie et de raffinement où, aux côtés des mélodies étudiées et de l'Ile Heureuse ci-dessus citée, prennent place la Villanelle des Petits Canards, la Pastorale des Cochons Roses et Toutes les Fleurs ?

« Le ton familier de cette étude surprendra peut-être certains lecteurs mais, estimant que c'est celui qui convient à un tel sujet, j'ose espérer que Chabrier, lui-même, ne l'aurait pas désavoué. » (12)

(12) F. Poulenc. — Ouvr. cité. Avant-Propos.

MORCEAUX IMPOSÉS DANS LES COURS MOYENS ET SUPÉRIEURS AUX CONCOURS DE JUIN 1970

Nous publions tout d'abord la liste des œuvres imposées dans les Conservatoires Régionaux par les services de l'Inspection Musicale du Ministère des Affaires Culturelles. Ces programmes sont également conseillés dans les Ecoles Nationales. Malheureusement, les délais de transmission ainsi que les exigences du calendrier, n'ont pas permis à tous ces Etablissements de se référer à cette liste. Dans le cas où ils s'y sont conformés, nous l'indiquerons simplement par la lettre « M » succédant au nom de la ville figurant normalement à sa place alphabétique.

Par ailleurs, nous refusant à toute hiérarchie dans la nomenclature des instruments, nous adoptons l'ordre de la partition.

Le classement par villes correspond à la (faible) majorité des souhaits exprimés par les expéditeurs.

Flûte : Fantaisie (G. Fauré) - **Hautbois** : Fantaisie Pastorale (E. Bozza) - **Clarinette** : Récit et Impromptu (M. Dautremer) - **Basson** : Suite (Tansmann) - **Saxophone** : Tango et Tarentelle (M. Dautremer) - **Cor** : Andante et Presto (N. Gallon) - **Trompette** : Intrada (Honegger) - **Cornet** : Nocturne et Rondo (Semler-Collery) - **Trombone-ténor** : Doubles sur un Choral (R. Duclos) - **Trombone-basse** : Air et Final (R. Planel) - **Tuba et Saxhorn** : Tubaroque (R. Boutry) - **Percussion** : Hors d'œuvre (P. Petit) - **Piano** : Fantaisie do min. (J.-S. Bach) ; 2e Rapsodie (J. Brahms) - **Guitare** : Bourrée (transcr. de la 1re Suite pour violon), J.-S. Bach) ; Passacaille op. 70 (extr. du Nocturnal), (B. Britten) - **Harpe** : Fantaisie (J. Ibert) - **Orgue** : Prélude et Fugue sol min. (M. Dupré) - **Violon** : 2e Concerto (1re partie), (Wieniawski) - **Alto** : Concerto (1re partie), (J. Rivier) - **Violoncelle** : Concerto 1re partie), (M. Landowski) - **Contrebasse** : Pièce en Ré (J. Rivier).

Flûte : Sarabande en la min. (flûte seule), (J.-S. Bach) ; Aulos (J. Dupont) - **Hautbois** : Concerto (1re partie), (J. Haydn) ; Sonate (1re partie), (Hindemith) - **Clarinette** : Concerto (Tomasi) - **Basson** : Concerto (1re partie), (Mozart) ; Fagottino (R. Duclos) - **Saxophone** : Prélude et Saltarelle (R. Planel) ; 2e Sonate (2e partie) pour saxo solo (Lazzarus) - **Cor** : Andante du Concerto en mi bémol (Mozart) ; Pièce (P. Le Flem) - **Trompette** : Final concerto (Hummel) ; Sonatine (Françaix) - **Cornet** : Sonatine brève (A. Weber) - **Trombone-ténor** : Concerto en fa min. (1re et 2e parties), (Haendel) ; Plain-Chant et Allegretto (A. Desenclos) - **Trombone-basse** : Sonatine (J. Castérède) ; Concert en fa (1re et 2e parties), (Haendel) - **Tuba et saxhorn** : Concertstuck (J. Murgier), (coupure de la 3e mesure de (160) à la 3e de (185) - **Percussion** : Improvisations (Mihalovici) - **Piano** (Sonate op. III (1re partie), (Beethoven) ; Sandados do Brazil : a) Leme n° 3 1re volume ; b) Sumare 9 2e vol. (D. Milhaud) - **Guitare** : Prélude (extr. 1re Suite pour le luth en la min.), (J.-S. Bach) ; En Lostrigales (J. de Rodrigo) - **Harpe** : Impromptu (G. Fauré) - **Orgue** : Prélude et Fugue en Ré Maj. (J.-S. Bach) ; Dieu parmi nous (extr. de la Nativité), (O. Messiaen) - **Violon** : 3e Concerto (Introd. et Final), (Saint-Saëns) ; Sonatine n° 5 jusqu'à la fin de l'Adagio (J. Martinon) - **Alto** : 2e Partita pour violon (Sarabande), (J.-S. Bach) ; Concerstuck (G. Enesco) - **Violoncelle** : Allemande de la 1re Suite (J.-S. Bach) ; Andante du Concerto (J. Haydn) ; Concerto (1re Partie), (D. Milhaud) - **Contrebasse** : Courante (4e Suite pour cello), (J.-S. Bach) ; Largo et Scherzando (V. Serventi).

FLUTE

Degré Moyen

Aix les Bains : Sonate en Mi Maj. flûte et guitare (J.-S. Bach). Pièces V et VI flûte seule (Hindemith).

Aix en Provence : « En Normandie » (Thiriet).

Amiens : La Capricieuse (Dubois).

Belfort : Suite romantique (Berthomieu).

Boulogne-s-Mer : 1er Mouvement, 6e Sonate (J.-S. Bach). Soir dans les montagnes (Bozza).

Bourges : Andante et Allegro (Telemann).

Bressuire : 2e et 3e Mouvements du 3e solo (Kuhlau).

Brest : Sonatine (Arrieu).

Douai : 2 pièces brèves (Mazellier).

Grenoble : 1er Mouvement du Concerto en mi min. (Quantz).

Le Mans : Hiver et Printemps (Gagnebin). Extraits 4e Sonate (J.-S. Bach).

Lille : Grave et Allegro 1re Sonate (Haendel).

Limoges : Improvisation et Ronde (Gallon).

Lyon : 1er Mouvement Concerto n° 1 (Vivaldi). Idylle (Godart).

Manosque : Allegro et Andante Sonate en ut (Bréval).

Maubeuge : 7e Sonate Sol Maj. (J.-S. Bach).

Mulhouse : 1er et 2e Mouvements Sonate en Fa (Locatelli).

Orléans : Allegro de la Sonate en Sol (Loeillet). Thème varié (Auclert).

Paris (arrondissements) : **Moyen A** : Sarabande et Gigue (Zipoli) ; **Moyen B** : Joueurs de flûte (Roussel).

Rouen : Jeux (J. Ibert).

Rennes : 1er Grand Solo en Fa (2e et 3e Mouvements), (Kuhlau).

St Quentin : 1er et 2e Mouvements, Sonate en Si bémol Maj. (K. Ph. E. Bach). N° 2 des 6 pièces variées (Pascal).

Toulouse : Silhouettes (nos 3 et 4), (Absil).

Vannes : 3 Pièces en Courte-Pointe (Chailley).

Fin d'Etudes

(éventuellement Supérieur A)

Aix en Provence, Grenoble, Lyon, Rouen, Toulouse, Toulon : **M.**

Mulhouse : Andante et Scherzo (Roussel).

(A suivre.)

LA MUSIQUE ET SON ETUDE

EXTRAITS DU CATALOGUE

FUGUE - CONTREPOINT - COMPOSITION - ANALYSE MUSICALE

J.-S. BACH — L'Art de la Fugue - Analyse et commentaires de M. Bitsch
M. BITSCH - N. GALLON — Traité de contrepoint
H. BUSSER — Précis de composition
A. GABEAUD — Guide pratique d'Analyse musicale en 2 volumes
V. D'INDY — Cours de composition musicale en 3 volumes

HARMONIE

M. DAUTREMER — 200 textes d'harmonie élémentaire (Textes et réalisations)
Y. DESPORTES — 30 leçons d'harmonie (Textes et réalisations)
Y. MARGAT — Traité de l'harmonie classique
— Réalisation du traité
F. SCHMITT — 12 chants et basses d'harmonie (Textes et réalisations)

THEORIES - SOLFEGES

R. ALIX — Grammaire musicale
H. DELAMORINIERE - A. MUSSON — La lecture de la musique en 6 années
G. FAVRE — Solfège élémentaire à 1 et 2 voix en 2 cahiers
— Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années d'Ecoles Normales
P. RENAULD — Leçons de solfège avec et sans accompagnement
ROGER-DUCASSE — Ecole de la dictée (400 exercices gradués)
— 8 leçons de solfège à changements de clés

PIANO

C.M. DUTRUT — Méthode nouvelle de piano
R. Ch. MARTIN — Méthode de piano
C. PASCAL — Douze déchiffrages

NOUVEAUTES

A. DESENCLOS — 12 leçons d'harmonie
— Livre de l'élève : Textes
— Libre du maître : Réalisations
P. DRUILHE — 50 dictées musicales à 1, 2 et 3 voix

Editions DURAND & Cie

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS-8

Tél : 073-45-74 - 073-41-62

LES DERNIERS QUATUORS
QUELQUES SOMMETS - LA MODERNITÉ DE BEETHOVEN

par Jacques NAHOUM

Professeur d'E.M. au Lycée Voltaire

I. — Bibliographie

Elle est à la portée de tous dans tous les livres sur ce musicien. Nous donnons quelques titres importants :

WAGNER, Beethoven, (Aubier, édition bilingue).

MARLIAVE, Les quatuors de Beethoven (1927).

D'INDY, Cours de composition, vol. II, n°s 1 et 2.

ROMAIN ROLLAND, Les derniers quatuors, chef-d'œuvre sur des chefs-d'œuvres...

Jean et Brigitte MASSIN, passim dans leurs deux livres sur Beethoven (Fayard) et leurs extraordinaires émissions de radio 1970 et de télévision « Année Beethoven ».

BOUCOURECHLIEV, Beethoven (coll. Solfèges, n^s^ 23, éd. Seuil), volume remarquable fait par un remarquable musicien et analyste, que nous conseillons à tous nos lecteurs et élèves, petits ou grands !

II. — Discographie

L'intégrale des Quatuors par le Quatuor AMADEUS à la D.G.G.

Nous signalons d'admirables enregistrements, 78 tours, que nous possédons des derniers quatuors par le quatuor Busch.

III. — Partition de poche Heugel et Cie

INTRODUCTION GENERALE

Nulle analyse de l'œuvre de Beethoven ne peut s'effectuer sans l'immense et intelligente attention d'un musicien amoureux et passionné, à la fois savant et artiste. Nous espérons être à la hauteur de cette tâche très ingrate : nous avons été aidés par la musique même et par sa très longue fréquentation depuis 25 ans, déjà...

1824 à 1827 : période de surdité totale depuis longtemps pour Beethoven : la tentative de suicide ratée d'Heiligenstadt, le trop fameux testament de 1802, les malheurs en amour, les maladies, la joie comme la souffrance, la foi comme la tristesse, son neveu Karl, assombrissent ses derniers jours, remplis de fièvre créatrice, comme si Beethoven sentait sa mort venir...

Mais l'homme et le musicien restent, purs, enrichis, vierges, admirables : une forge de création pénible et continue. Le lion est toujours là, avec tout son acquit, son expérience musicale et humaine, sa solitude et son besoin extraordinaire de communion, PUR MUSICIEN DU DEVENIR ET DE L'AVENIR... Un maître va nous parler par la magie des sons : écoutons-le longtemps, longtemps...

GENERALITES
SUR LES SEIZE QUATUORS DE BEETHOVEN

Il compose six quatuors en 1800 : il a 30 ans, il a du succès, il est jeune. Le 3e quatuor en est un des sommets par sa modernité si frappante à nos oreilles (voir l'analyse de Boucourechliev, op. cit.).

Longtemps après, les 3 quatuors Rasoumovsky, op. 59, les 7e, 8e et 9e, peut-être les plus beaux par leur caractère symphonique, leur ampleur jamais égalée, l'utilisation intelligente de thèmes russes et le rôle capital qu'y joue la forme **fugue,** entièrement **recreée** par le musicien.

Puis, deux quatuors isolés, le 10e en Mib majeur, ou « Quatuor des harpes ». C'est l'opus 74. Après lui, le Quartetto « serioso » en fa mineur, ou 11e quatuor (cf. la même tonalité dans la sonate pour piano, Appassionnata), resserrée, court, tendu comme un arc.

Puis, c'est le silence parsemé d'autres œuvres magnifiques pour le piano, l'orchestre, etc. C'est le silence concernant les quatuors à cordes jusqu'en 1824 à 1826 où Beethoven compose coup sur coup six quatuors, qu'on appelle à juste titre les « Derniers Quatuors », mais qui ont pour nous une résonance de message créatif divin et de sublimité majestueuse et sereine. Ils ne ressemblent à rien par l'esprit, sinon aux dernières sonates pour le piano, op. 109 à op. 111, sans oublier la 29e sonate en SIb, op. 106 (cf. excellente analyse dans l'Education Musicale par Jacques CHAILLEY) : l'improvisation règne en maîtresse absolue, mais, **le musicien est maître de son improvisation,** il sait où il va et l'architecture est bien loin d'être oubliée. Dans chaque quatuor, les mouvements sont plus nombreux et s'enchaînent dans un esprit rhapsodique. Allegros

et adagios alternent, la forme fuguée pure, ou fugato y prend une importance capitale, l'harmonie devient très richement **dissonante,** pleine de **rencontres imprévues,** merveilleuses... Le 12e quatuor, mal connu, en MIb majeur, est admirable par un mélange de puissance sereine et de tendresse intérieure : la lenteur inouïe de son adagio qui est comme un arrêt sublime sur les sommets intérieurs où l'homme se contemple, voit... Dieu (qui sait ?) le Silence et l'Absolu ; toujours tendre ; à en pleurer d'amour.

Les quatuors deviennent réellement symphoniques par la puissance de leurs seize cordes unies en un élan magnifique et brutal, doux et serein à la fois.

Le Silence, l'Eternel silence de la prière intérieure est là, qui frôle et enveloppe...

LE TREIZIEME QUATUOR EN SIb, Op. 130 AVEC SON VRAI FINALE : LA GRANDE FUGUE

Introduction

On lira chez Romain Rolland la longue période de gestation de ce quatuor. Il fut esquissé et achevé en octobre 1825 ; Beethoven venait d'achever le 15e quatuor en la mineur, op. 132, qui lui est assez voisin, notamment dans le « Thème du sphinx » ressemblant comme un frère au Premier sujet de la grande fugue. Nous n'avons pas tenté l'analyse de ce quatuor car nous estimons que celle de d'Indy, de Marliave et de Romain Rolland vont très au fond des choses (cf. également le petit livre de René Leivowitz. De Bach à Schoenberg.) « La polyphonie et la variation dominent ces ultimes chefs-d'œuvres, se rencontrent en une nouvelle version stylistique qui subordonne les catégories formelles classiques : la constatation de celles-ci, même lorsqu'elle est possible, devient sans objet. Il semblerait dès lors plus exact de dire qu'il ne s'agit plus de liberté par rapport à un schème, mais au départ, **d'une libre invention de formes** (c'est nous qui soulignons), dans lesquelles nous pouvons chercher — mais à quelles fins ? — les vestiges d'un schème. » (Boucourechliev, Beethoven, p. 94).

ANALYSE DU DOUZIEME QUATUOR Op. 130 EN SIb MAJEUR DE BEETHOVEN

On suppose connues, non seulement l'œuvre, lue et entendue partition en mains, mais aussi les excellentes analyses de Marliave, d'Indy, Massin (émissions de radio et télévision « Année Beethoven »), Romain Rolland, au-dessus de tous par la qualité d'amour, de science et d'âme, et Boucourechliev (PP, 96 et sq). Plaçons-nous devant l'œuvre en **oubliant tout ce qu'on en a dit,** et ne pensons qu'à la MUSIQUE ... QUI COULE DE SOURCE... après tant de mois d'efforts internes.

(A suivre.)

I. S. M. E.

Section Française : 175, rue Saint-Honoré - Paris 1er
Présidente : Mme Claude A. Leduc

JOURNEES D'INFORMATIONS MUSICALES
du samedi 20 février au mercredi 24 février 1971 à Dijon

LA FORMATION MUSICALE DE L'ENFANT
organisées par
la SOCIETE INTERNATIONALE D'EDUCATION MUSICALE
(I.S.M.E.) Section Française
sous le patronage
des ministres des Affaires Culturelles et de l'Education Nationale
avec le concours de Mmes et MM. les Professeurs

Edgar Willems (Lausanne)
Paul Nistche (Hambourg)
Anna Lachertova (Varsovie)
Elisabeth Szonyi (Budapest)
Egon Kraus (Cologne)
P. Regner (Salzbourg)
Aline Pendleton (Paris)
Léone Mail (Paris)
Françoise Miquet (Dijon)

au Centre de Rencontres Internationales
1, boulevard Champollion - DIJON
Première communication : le samedi 20 février à 9 heures.
Séance de clôture-réunion plénière :
le mercredi 24 février à 14 h 30

Inscriptions : jusqu'au 10 féxvrier

Renseignements à : André Ameller, 5, rue de l'Ecole de Droit
21 - DIJON — Tél : (80) 32-83-19

LE ROLE DE LA MUSIQUE DANS LA VIE DES ENFANTS, DES ADOLESCENTS ET DES JEUNES

par Paule LANNE

Inspectrice départementale de l'Education Nationale,
Vice-présidente de la section française de l'I.S.M.E.

Le neuvième congrès de l'**Isme** sur le thème **Le rôle de la musique dans la vie des enfants, des adolescents et des jeunes,** tenu en l'année internationale de l'**Education,** du 8 au 14 juillet 1970 à Moscou qui s'honore d'avoir créé la première école musicale, rassembla plus de 1.000 adultes et 3.000 enfants.

Dans l'étincelante salle des Colonnes de la Maison des Syndicats, au Conservatoire National Tchaïkovsky ou à la Maison Centrale des Travailleurs de l'Art, chaque formation offrit l'authentique musique de son pays en des concerts d'une rare variété. Les congressistes peuvent s'enorgueillir d'avoir assisté aux plus belles manifestations musicales du moment. Ils furent ravis par l'audition de grandioses orchestres symphoniques, d'élégantes musiques de chambre et de gracieux quintettes à vent, de magnifiques orchestres à cordes et ils estimèrent l'admirable interprétation des solistes et l'exceptionnelle maîtrise d'exécution des concertistes. Ils ressentirent la perfection des chorales a cappella et des chœurs avec accompagnement, éprouvèrent la sublime grandeur de l'oratorio et se laissèrent éprendre par les chants et les danses des groupes folkloriques. Au Palais des Congrès du Kremlin, le concert final, véritable synthèse, suscita l'enthousiasme collectif.

Comme psycho-pédagogues, nous avons apprécié les démonstrations actives d'initiation et de culture musicale par le professeur en présence de ses élèves, de même que les comptes rendus de méthodes ou de techniques illustrés de films, diapositives ou disques, les analyses scientifiques avec graphiques et tableaux.

Groupées en une dizaine de sections (1), les conférences donnaient lieu à des symposia dont la simultanéité conduisait à des choix difficiles. La publication d'une grande partie de ces exposés élargit beaucoup notre quête d'informations, de même que les substantielles expositions d'ouvrages et de disques.

Les recherches scientifiques relatées semblent viser à fonder la pédagogie musicale sur la psychologie génétique, ou à utiliser la musique à des fins thérapeutiques ou encore à améliorer la didactique dans un domaine précis.

Il nous apparaît que quelques auteurs seraient enclins à relater **les méthodes contemporaines d'éducation musicale** d'abord d'une manière normative et de n'en fournir qu'ensuite l'analyse critique ou les principes philosophiques qui auraient entraîné immédiatement l'adhésion de l'auditoire.

Dans la section **La Musique dans les écoles primaires et secondaires,** même quand ils exposent des questions de technique, les professeurs s'en réfèrent toujours à des bases philosophiques ou à de larges conceptions pédagogiques. Ils recherchent par exemple une conduite générale pour amener sans difficulté l'enfant d'une pratique simple à une autre complexe en liant avec soin les diverses activités esthétiques. Ils analysent les attitudes des maîtres et critiquent le cheminement des pensées actuelles sur l'enseignement. Ainsi se développe l'idée d'une propédeutique musicale dont les composantes essentielles sont, dès l'âge le plus tendre, le chant choral et la pratique instrumentale en commun, l'exécution de grandes œuvres de toutes les époques et de compositeurs contemporains présents aux concerts.

ANNEXE (1)

Liste des sections :

- Problèmes généraux de l'éducation musicale.
- Systèmes et méthodes contemporaines d'éducation musicale.
- Instruction musicale de masse.
- Formes et méthodes contemporaines d'éducation musicale.
- Recherches scientifiques.
- Formation des professeurs de musique
- Education musicale professionnelle.

— l'éducation musicale pré-scolaire.

— Musique dans les écoles primaires et secondaires.

— Folklore et éducation musicale.

Les problèmes généraux de l'Education Musicale qui traitent des principes, des méthodes et des procédés, aboutissent à une certaine convergence. L'éducation humaniste moderne que l'on tente de définir montre un triple courant d'échange : entre les nations, ce qui agrandit l'expérience à l'apport séculaire et à l'échelle mondiale ; entre les générations vivantes par des relations enfants adultes de tous âges ; enfin, entre le professionnel et l'amateur, les spécialistes et le généraliste. Un répertoire de musique universelle se constituerait dans chaque pays par l'apport d'une sélection de chants folkloriques et d'œuvres classiques et modernes des autres nations, dans le but d'une véritable renaissance culturelle des peuples avec le souci d'authenticité par le choix de productions de caractère marqué. Le danger de syncrétisme d'une telle méthode se résout, compte-tenu de l'idiosyncrasie de chaque pays, par le rapport entre : d'une part, l'art national toujours en évolution progressive ; et d'autre part, l'art international qui permet d'assimiler la riche expérience acquise par l'humanité dans le monde entier. La pratique de la musique moderne — à définir avec précision — s'avère importante en début d'étude instrumentale pour étendre le pouvoir d'appréciation et pour permettre la sécurité dans la mouvance. Ces méthodes impliquent naturellement une rénovation des techniques pédagogiques. Les formes des manifestations artistiques se renouvellent aussi : festivals de musique d'autres pays et jeunes chorales internationales, concerts de haute qualité conçus pour l'enfance, avec variété des genres et programmes composés par des musicologues, concerts-débats, causeries-discussions. Le principe de base conduit à reviser les valeurs de l'éducation occidentale jugée trop intellectualiste pour cultiver la sensibilité, et trop individualiste pour développer la socialisation. La musique qui se déroule dans le temps devrait être enseignée dans une conception auditive et vivante avec certaines précautions à l'égard d'une écriture figée qui doit reprendre vie. Le processus pédagogique initial — notamment dans les activités récréatives de l'école maternelle et fondamentales de l'école primaire —, devrait employer des moyens naturels, directs, éternels, à l'aide de symboles analogiques, mimés et graphiques, ce qui est à distinguer de l'étude du solfège. La transmission des connaissances théoriques et la technicité instrumentale, sans être négligée, se placent dans une seconde phase plus spécifique, qui exige beaucoup de discipline. On donne un sens nouveau à la création — même avant l'assimilation de toute la technique — et l'on attribue une grande valeur à la dialectique continuelle entre l'invention et l'exécution. Les notions d'activité artistique et d'expérience esthétique s'étendent beaucoup. « L'enseignement de l'art » ou transmission de techniques et de connaissances se distingue de « l'enseignement par l'art » éminemment éducatif et qui devient un « phénomène social total ». Partout et pour tous les niveaux, dans le système institutionnel de chaque état, on semble préoccupé par la préparation de maîtres qualifiés, à la culture générale vaste. Tous les professeurs s'efforcent de concilier les exigences d'une solide formation de leurs élèves avec une guidance libérale favorable à l'expression.

Les quatorze orateurs en séances plénières exposèrent des sujets d'intérêt général, étudiant les problèmes de fond, les systèmes et méthodes et la culture musicale pour tout le peuple. Arrêtons-nous à quelques idées maîtresses de nos hôtes soviétiques qui s'orientent vers la philosophie. Ils présentent l'aspect éthique de la musique et analysent sous l'angle psychologique une perspective de rationalisation de l'éducation et de l'enseignement. Stigmatisant la musique divertissante quand elle détourne la jeunesse des grands problèmes sociaux de l'heure, ils explicitent les fondements idéologiques d'une esthétique musicale exigeante conforme aux bases léninistes d'un enseignement populaire de masse. Pour nous faire saisir la similitude et les différences de fonction des sciences et de l'art, ils établissent un parallèle entre la musique et les mathématiques et insistent sur l'éveil des dispositions créatrices et sur le dynamisme de l'art et des sciences humaines.

Notre formation nous incite à relater surtout l'apport éducatif et les implications pédagogiques : la reviviscence des genres anciens en des réalisations très modernes, les évolutions des groupes folkloriques dont les danses et les chants si typiquement humains offrent des spectacles complets toujours appréciés à l'époque de l'art cinétique et de la musique électronique. Dans l'application de nouvelles méthodes, nous avons été frappés par une quiétude positive des éducateurs qui paraît moins fondée sur des analyses critiques d'efficacité que sur une grande confiance dans l'enfance, en sa précocité de sympathie affective et sa maturité de compréhension intellectuelle implicite. La voix humaine collective, parlée ou chantée, reprend toute sa valeur pour traduire la gamme infinie des sentiments et des émotions de l'humanité, ses aspirations profondes et ses idées universelles. La musique multi-dimensionnelle se situe comme une forme d'expression à la fois spécifique par des exigences techniques et générales, par son pouvoir englobant et sa valeur synthétique. Ne serait-elle pas capable de réduire l'écart entre les objectifs et les réalisations de l'éducation en cette période de crise mondiale ? La rénovation de l'enseignement musical s'inscrit particulièrement bien dans la réflexion actuelle sur l'éducation en général, dans ses démarches, par sa polyvalence et son universalité.

Ce congrès, tenu l'année du Centenaire de **Lénine** aura été un carrefour d'idées pour de nouveaux départs vers des recherches théoriques et des perfectionnements techniques. Nous rapportons de ces journées quelques impressions significatives : la façon de révérer la culture ancrée dans le génie des peuples, le sens de la revision des valeurs traditionnelles à la lumière de techniques modernes et de la cosmogonie nouvelle, l'échange humain élargi au « globe d'azur ». Il apparaît que la musique, parce qu'elle s'incarne naturellement dans le rythme vital de l'enfance, puisse être un des plus puissants moyens de promotion de la génération montante et un immense espoir de l'humanité pour une ère pacifique.

BEETHOVEN: LA QUATRIÈME SYMPHONIE

par Marcel DAUTREMER

Il nous a paru superflu d'annexer au texte descriptif, comme il est d'usage, des exemples musicaux. Ces exemples musicaux, présentés dans de telles conditions, restent forcément d'une brièveté et d'une insuffisance qui, me semble-t-il, les condamnent. Il existe des partitions de poches, admirablement gravées, avec numérotage des mesures et d'un prix d'achat très abordable. Nous conseillons à ceux qui lisent cet article de ne le faire que **partition en main**. Le numérotage des mesures permet un repérage immédiat et absolument précis de tout fragment musical cité.

***

La **4e symphonie en si bémol, op. 60**, fut écrite en 1806. Elle se situe entre la Symphonie Héroïque (1804) et la Symphonie en Ut mineur (1807). Son dédicataire est le comte Oppensdorf. Entre 1804, qui vit naître l'Héroïque et 1806, année de composition de la 4e symphonie, la production de Beethoven fut abondante : Sonate pour piano, op. 57 (Appassionata) ; Concerto n° 4 (op. 58) pour piano ; Fidelio, opéra en 3 actes, les Ouvertures de Leonore I et III y attachées ; encore 2 sonates pour piano, La Romance en Fa pour violon et une œuvre vocale « An die Hoffnung ».

Encadré de deux symphonies dont le caractère dominant est violent et dramatique, le contraste que présente cette 4e symphonie est attachant et montre, s'il en était besoin, l'extrême richesse du Génie de Beethoven et sa diversité.

Aucune esquisse de cette œuvre n'a été retrouvée ; il apparaît donc qu'elle fut composée d'un seul jet alors que le compositeur séjournait en Hongrie, à Martonsvasar, chez ses amis de Brunswick et qu'il projetait sa prochaine union avec « L'Immortelle Bien-Aimée » Thérèse de Brunswick. Union qui ne fut jamais réalisée, Beethoven y ayant renoncé de sa propre initiative, selon toute vraisemblance.

La première audition de la 4e symphonie se situe au printemps de 1807 en un concert de bienfaisance. Paris l'accueillit seulement le 21 février 1830 (Société des concerts du Conservatoire) alors qu'elle avait été exécutée à Londres dès le mois de mars 1821.

« Le Figaro » du 22 février 1830 donne un compte rendu sans grand intérêt de cette première audition parisienne : « Souhaitant une 2e audition avant de risquer une analyse approfondie ». Cette 2e audition ayant eu lieu quelques semaines plus tard, un article très enthousiaste parut alors au « Journal des Débats » sous la plume de Castil-Blaze. Il y est mentionné la qualité du Premier Bassoniste qui « avait su détacher toutes les notes d'un trait important malgré l'extrême rapidité du mouvement ! » Rien de changé depuis 140 années ; aujourd'hui encore, ce dessin rapide donne quelques tracas au premier basson qui redoute, à juste titre, un « emballement excessif » du chef d'orchestre (Voir 4e mouvement : mesures 184 à 187).

Caractère général de l'œuvre :

Assez comparable à la Deuxième Symphonie en RE avec, cependant, une plus grande maturité dans la notion de fraîcheur et de jeunesse, davantage de réflexion et de modération dans l'enthousiasme. Moins d'impulsion : au contraire, la description d'une joie de vivre plus raisonnée, j'allais dire : « analysée ». On n'y relève pas, non plus, les contrastes appuyés (de la joie au drame) qui se manifestent dans la Symphonie en RE (cf. l'E.M., octobre et novembre 1970).

Allure générale des principaux thèmes :

Nous passons rapidement sur ceux qui utilisent les notes exactes de l'accord parfait de tonique tels le thème initial du 1er Allegro (mesures 43-44), le thème initial du 3e mouvement (mesures 0, 1, 2), procédé déjà connu et employé par Beethoven (2e et 3e symphonies), pour mettre en évidence les thèmes qui, en cette symphonie n° 4, sont animés par l'esprit du « Mouvement ascendant ». Nous prions nos lecteurs de feuilleter la partition d'orchestre et, se référant au numérotage des mesures, d'observer et de noter, soit des thèmes proprement dits, soit des motifs transitoires, ou encore des progressions caractéristiques, marquant une volonté de mouvement « du grave vers l'aigu » de l'échelle musicale.

Ainsi : **dans le 1er mouvement** : mesures 66 à 77

que nous identifierons comme **figure B du premier thème** de l'Allegro Vivace qui s'enchaîne à l'Adagio initial : mesures **121 à 132** : transition impressionnante en unissons en octaves doubles et triples ; mesures **322 à 333** : préparation de la réexposition ; mesures **351 à 365** : progression ascendante ponctuée d'accents péremptoires.

Dans le 3e **mouvement** : mesures **90 à 101 :** le **premier thème du Trio,** sans négliger le court dessin en appogiatures des premiers violons (mesures **93-94** et **97-98**) ; cette figure mélodique se répétant 4 fois au cours de ce 3e mouvement ; (mesures **175 à 178**) : la réexposition de ce mouvement est annoncée par un mouvement ascendant qui se prolonge avec le propre thème de la réexposition.

Dans le 4e **mouvement** : « Allegro ma non troppo » (mesures **100 à 118**) : il faut noter, dans ce même esprit de « volonté ascendante », la longue progression harmonique (et mélodique) en rapides double-croches issue de la figure initiale.

A ceci, on peut objecter que le **2e mouvement** « **Adagio** » est construit à partir d'une gamme descendante (mesures **2** et **3**) : (la loi des exceptions confirmant la règle, peut-être ?)... Le caractère méditatif profond de cette très belle figure mélodique exclut la mélancolie : on croit contempler là un visage dont le sourire exprime un bonheur intime et inaltérable.

En cette 4e symphonie, au même titre, certes, qu'en toutes les œuvres du Maître de Bonn (mais que ceci soit une occasion de l'affirmer à nouveau), les thèmes essentiels sont reçus par l'auditeur sensible, implacablement, à titre immédiat et définitif... Ces thèmes au contour net, d'une véhémente simplicité, dont la nécessité d'exister s'impose sans discussion, sont, en même temps, chargés d'un inépuisable «contenu expressif». Ce contenu expressif est riche des sentiments humains les plus divers, les plus extrêmes, il ne nous semble pas excessif d'attacher à de tels dessins musicaux le qualificatif de « Mélodies Libératoires », car elles sont les immenses expressions de tous les sentiments inclus en ceux-là qui « resentent » mais ne savent ou ne peuvent s'exprimer. Voilà qui explique l'adhésion universelle dont la musique de Beethoven est l'objet... Adhésion qui dépasse, croyons-nous, celle accordée à toute autre musique.

Harmonisation :

Rien d'exceptionnel n'est à observer à ce sujet ; la 2e symphonie, à notre sens, est plus attachante à explorer, dans ce domaine un peu particulier de la science harmonique, que ne l'est la 4e. Mais Beethoven considérait cette science harmonique comme un matériau, au milieu de plusieurs autres et là n'était pas pour lui l'essentiel. Dans la partie centrale du 1er mouvement, il convient de ne pas négliger d'observer (mesures **221 à 233**) lors de la présentation d'un motif annexe « ascendant » quelques jolies modulations. La présence de l'accord de 7e placé sur le 2d degré et précédant la dominante se manifeste à plusieurs reprises (mesures **223, 227, 231, 235, 239**). L'effet harmonique résultant de l'arrivée sur l'accord de **Fa dièse majeur** (PP, mesure **281**), n'est pas tellement une surprise : il est annoncé par un accord qui s'impose depuis la mesure **257** et seul le **FA dièse** de la basse apporte la certitude harmonique que l'accord de 7e diminuée (**Sol-Si b-Ré b-Mi**) avait laissé pressentir ; immédiatement transformé en 7e dominante par l'apport du **MI** naturel, cette basse **FA dièse** optera pour l'enharmonie et descendra d'un demi-ton diatonique sur **FA naturel**, dominante du ton initial, **Si b Majeur.** C'est là une formule un peu simpliste et déjà employée fréquemment par Beethoven lui-même (mesures **304-305**). Au cours du 2d mouvement (Adagio), les mesures **50** à **61** apportent une couleur nouvelle par le soudain virement en **Mi b mineur** préparant l'arrivée de la dominante de Sol b majeur (mesure **54**). Au cours du 4e mouvement (Allegro non troppo), un même rapport de tonalité est à observer, mais un demi-ton plus haut que précédemment : il s'agit de la soudaine modulation de **Mi mineur** à **Sol Majeur** (mesures **117** à **120**).

Construction formelle :

Un modèle ! Tout est admirablement en place ; les élans romantiques qui se manifestent, souvent débordants, chez Beethoven, n'entachent jamais cette miraculeuse maîtrise de l'équilibre, de la mise en place impeccable des matériaux qu'il choisissait et qu'il obligeait de plier à sa volonté comme éléments de construction d'un édifice parfait... Cette lucidité, ce pouvoir d'assemblage des éléments du monde du rythme et des sons, au départ impalpables et indisciplinés, croirait-on, reste l'un des aspects les plus surprenants du génie de l'auteur de Fidelio.

Orchestration et instrumentation :

Nous avons déjà évoqué le trait rapide en détaché confié au Basson (mesure **184** du 4e mouvement). Il n'est qu'un court fragment extrait de l'ensemble de ces vives et joyeuses double-croches qui forment l'essentiel de ce « Final ». Elles courent du grave à l'aigu (et vice-versa), d'abord motifs principaux, assis sur une tonalité fixe (mesures **1** à **12**), formule d'accompagnement plus loin, (mesures **12** à **20**), puis se développant sous forme de progression modulante ne dédaignant pas de savoureux chromatismes (mesures **100** à **116**), puis répétées jusqu'à l'obsession à partir d'une angoissante harmonie de 7e diminuée (mesures **66** à **70**, **74** à **77**, etc...), chacune de ces différentes figures apparaissant plusieurs fois tout au long du mouvement. Ce sont ces double-croches qui, de plus en plus véhémentes et adoptant à titre quasi définitif le registre grave, animeront au maximum la longue « Coda » qui démarre à la mesure **302** mais déjà annoncée depuis la mesure **278**.

Dans l'**Adagio** (2e mouvement), 41 mesures (sur le total des 102 mesures composant ce mouvement), sont meublées de valeurs brèves (triples croches) soit en formules d'accompagnement vigoureusement scandées (mesures **17** à **21**, **72** à **74**), soit en contre-

point variant un motif largement expressif (mesures **34** à **37**), parfois en conduit transitoire (mesures **24-25**) puis se suffisant à lui-même, telles les gracieuses arabesques en « relais » des mesures **98** à **101**.

Dans l'écriture du **Trio** du 3e mouvement, le compositeur fait largement appel à un accompagnement en valeurs brèves (mesures **134** à **175**). (A mettre en parallèle avec les mêmes dessins de l'Adagio.)

On ne peut passer sous silence le gracieux « **canon** » entre clarinette et basson (mesures **141** à **148**), motif repris par les cordes en notes doublées (**FF**), en canon également (mesures **148** à **157**) ; tout ceci repris lors de la réexposition (mesures **415** à **431**) de ce même premier « Allegro vivace ».

Signalons enfin une étrangeté (en apparence seulement !) : il s'agit du **Si bémol** (PP) de la timbale en trémolo (mesures **283-284** et **287-288**) ; ce **Si b** ponctue la présence, aux cordes, de l'accord septième de dominante sur la basse **Fa dièse,** dominante de la gamme de **Si naturel**. Ce **Si b** de la timbale paraît devenir alors la NOTE SENSIBLE (**La dièse**) de la gamme de **Si Majeur**, directement en rapport avec l'accord exprimé au quintette à cordes ; quelle bizarrerie que cette timbale faisant entendre la NOTE SENSIBLE d'une gamme ! En réalité, cette soi-disant note sensible n'est autre que la Tonique du ton initial, **SI b majeur** ! Il suffit pour s'en convaincre de modifier par enharmonie l'accord de septième de dominante sur **Fa dièse** en l'orthographiant comme suit (**Sol b- Si b-Ré b-Mi**) ; la pénétration en **Si b majeur** est déjà en cours ! (Ce qui n'empêche que j'ai relevé sur une partition d'orchestre de cette 4e symphonie, une discrète correction au crayon donnant **SI NATUREL** à la timbale, en place de **SI BEMOL** ! On se croyait donc bien installé en **Si majeur** avec tonique de la gamme à la timbale... en ceci aidé par l'absence d'armure à la ligne de cette timbale ; amusante et double confusion !).

Nous n'avons pas analysé, page après page, cette 4e symphonie (*). Qu'on veuille bien nous le pardonner... Après ces remarques largement développées sur les caractères généraux et particuliers de l'œuvre, nous ne pensons pas qu'une telle analyse apporterait à ce qui vient d'être décrit un substantiel enrichissement. Ayant, d'autre part, affirmé, en connaissance de cause, que Beethoven avait réalisé un ouvrage de forme parfaite, d'une merveilleuse clarté, chaque élément s'y trouvant admirablement à sa place, nous ne saurions trop engager le lecteur à combler de sa propre initiative les lacunes qui, selon lui, entacheraient la présente rédaction... cette clarté de construction de l'œuvre l'y aidera puissamment. D'ailleurs, lorsqu'il s'agit de commenter une composition de cette envergure, tout ne peut être dit, de suite, en quelques instants ; la meilleure preuve est que, 164 ans après la naissance, il en est encore largement question !

Notre plus vif désir serait d'avoir su mettre l'accent sur des aspects moins souvent révélés d'une œuvre de choix et, ainsi, de contribuer, s'il en est besoin, à forcer envers elle une admiration sans réserve.

Une remarque attachée à la structure du 2d thème du 1er mouvement ne nous semble pas superflue, cependant : ce second thème commence sur un dessin de caractère interrogatif trois fois répété (mesures **107 à 112**). Il hésite ensuite, soutenu par une longue tenue de LA, dominante de Ré mineur, à la basse (mesures **113 à 120**). Puis, après une impressionnante montée en blanches « crescendo » (mesures **121 à 131**), se décide enfin et débouche (FF) sur un motif conclusif de caractère triomphal (mesures **135 à 140**)... Ce n'est là qu'une fausse conclusion ! Un gracieux dialogue, en canon, prolonge, en effet, ce second thème qui prend, de la sorte, un nouvel élan (mesures **141 à 157**), ne concluant pour de bon qu'à la mesure **177**.

Voici donc une idée musicale généreuse et variée, solidement construite, témoignant à la fois de la richesse imaginative du compositeur et du souci constant qu'il portait à l'équilibre formel

---

LE DISQUE EN FRANCE

Le disque en France souffre depuis de nombreuses années des effets d'une discrimination restée inexplicable. Il acquitte, en effet, la taxe maximale « de luxe » de **33,33 %**, alors que son homologue, le Livre, ne paie que **7,50 %**.

On arrive ainsi à des anomalies frappantes :

— Un texte de Malraux paie 33,33 % sur un disque ; le même texte sur papier : 7,50 % seulement.

— Bach, Rameau, Beethoven, Mozart, Bizet, Messiaen, paient 33,33 % de taxes. Les romans de la Série Noire : 7,50 % seulement.

— L'Olympia et les music-halls viennent d'obtenir la détaxe. Ainsi Johnny Hallyday (sur scène) paiera-t-il cinq fois moins de taxes que Ravel et Debussy sur disque.

— La télévision, qui partageait avec le disque le triste privilège de la taxe à 33,33 %, vient d'obtenir la réduction à 23 %.

Dans l'inéquitable situation actuelle, le disque, véhicule artistique et pédagogique incomparable, souffre de cette discrimination fiscale qui le met hors de portée des jeunes et des bourses modestes et, par voie de conséquence, limite son rayonnement éducatif.

Depuis trop d'années, le disque est injustement considéré comme un objet de luxe alors qu'il est, en réalité, un objet de culture et d'éducation au même titre que son frère le livre.

Ecrasé par cette taxe, le disque français est devenu le plus cher du monde et ne peut ainsi remplir ses missions.

France	**: 33,33 % de taxe**
Allemagne	**: 11 %**
Suisse	**: 4,60 %**
Belgique	**: 7 %**
Hollande	**: 13 %**

HARMONIE (1)

par Marcel DAUTREMER

Réalisation chant donné

Observations

Ce chant donné est réalisé sans faire appel à des notes étrangères à l'harmonie réelle.

Ton principal : mi mineur.

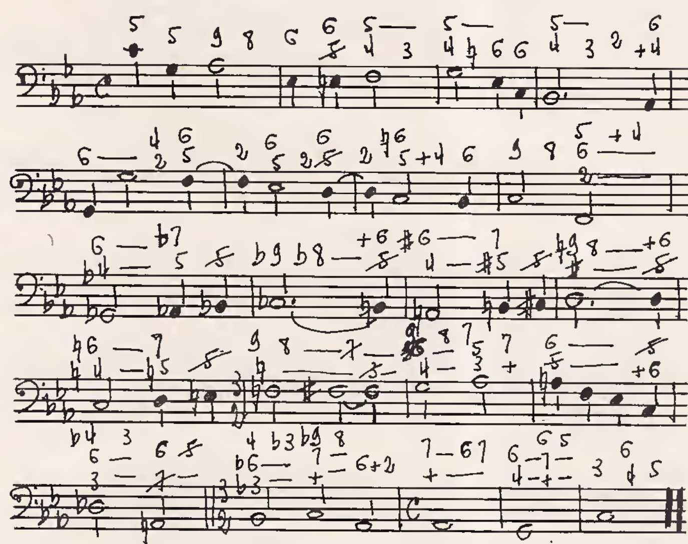
A la mesure 6, alors qu'après avoir effleuré deux tonalités voisines (Ut Majeur et si mineur) on accroche, à nouveau, le ton principal, au moyen de l'accord $\genfrac{}{}{0pt}{}{+\ 4}{3}$ sur LA, note de basse, une brusque volte-face de cet accord fait aborder la dominante (Sol) de la gamme de do mineur (cadence parfaite, en do mineur, à la mesure suivante)... Il en résulte un éloignement sensible de la gamme initiale (mi mineur) lequel se confirme lors des mesures suivantes (8, 9, 10, 11, 12 et 13). On aborde, en effet, La bémol Majeur, fa mineur, Fa Majeur, enfin.

De Fa Majeur à mi mineur, il n'y a qu'un tout petit pas, au moyen de la Sixte Napolitaine. Ainsi est rejointe, à la mesure 14, la tonalité initiale.

---

(1) Voir « L'E.M. », n° 172, novembre 1970.

Texte à réaliser
Basse chiffrée, utilisation des retards



EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

Formation de l'amateur de concerts
(étudiants et adultes)

Concert suivi de débats : samedi 16 janvier à 17 h 45
Théâtre des Champs-Elysées

CERTAINES TENDANCES
DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Présentation : André Boucourechliev

Oeuvres de Beethoven, Webern, Boulez, Boucourechliev
avec le concours de Claude Helffer (pianiste)

Les Musigrains
(jeunes de 12 à 16 ans)

Jeudi 28 janvier à 14 h 30 au Théâtre des Champs-Elysées

L'ORGUE
avec Pierre COCHEREAU

BACCALAUREAT 1971

Série A 6 (Option Art Musique) :

Session de juin : mardi 22 juin.

Session de remplacement : jeudi 9 septembre.

Le détail de cette option Art, Musique, figure dans notre numéro 165 de février 1970, page 7/163.

Baccalauréat, épreuve facultative de musique :

Chaque recteur fixera pour son académie la date de cette épreuve qui devra se dérouler entre le 3 et le 17

LES CONCERTS DE MIDI

XVIII[e] ANNEE

Dans l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie
3, rue Michelet, Paris 6[e]

VENDREDI 15 JANVIER 1971 à 12 h 30 :
Musique traditionnelle d'Asie
avec le concours de : Tran Van khe, Tran Quang Hai, Cheng Shui Cheng, Djamchid Chemirani (œuvres chinoises, Iraniennes et vietnamiennes).

VENDREDI 22 JANVIER 1971 à 12 h 30 :
Lubomir Yankoff, violoniste et Eliane Bouilhol, pianiste. (œuvres de J.M. Leclair, Beethoven, G. Fauré).

VENDREDI 29 JANVIER 1971 à 12 h 30 :
Ensemble Musica Antiqua de Prague, sous la direction du Dr. L.T. Vachulka (œuvres anciennes sur instruments anciens).

Places : **5 F** - Etudiants : **4 F**
Abonnements (5 concerts) : 20 F - Etudiants : 15 F
Carnets collectifs (5 places pour le même concert) :
20 F - Etudiants : 15 F

AVANT LE CONCERT : BUFFET (non compris) à partir de 11 h 45.
RENSEIGNEMENTS : Mlle Francine Franz, 22 bis, rue Marbeau, Paris 16[e] - Tél : 727-54-74 et permanence le vendredi de 10 h à 12 h 30 à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris 6[e].

BACCALAURÉAT 1971

(Epreuve facultative)

Le fascicule (supplément au numéro 172) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1971 **(Chopin : 1[re] Ballade pour piano - G. Bizet : 1[re] Suite d'orchestre de l'Arlésienne - E. Chabrier : Les gros dindons, Les cigales (mélodies)** est à votre disposition au même prix que l'an dernier, soit 5 F.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets, au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. 1809-65 PARIS.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 1, **Berlioz :** Le Carnaval romain .... **F 2**
— N° 2, **Beethoven :** La Sonate à Kreutzer .... **F 2**
— N° 3, **Ravel :** Jeux d'eau .... **F 2**
— N° 4, **Haydn :** Symphonie La Surprise .... **F 2**
— N° 5, **Vivaldi :** Les Saisons .... **F 2**
— N° 6, **Prokofiev :** Pierre et le Loup .... **F 2**
— N° 7, **Roussel :** Le Festin de l'araignée .... **F 2**
— N° 8, **Smetana :** La Moldowa .... **F 2**
— N° 9, **Ravel :** Le Tombeau de Couperin .... **F 2**
— N° 10, **Stravinsky :** L'Oiseau de feu .... **F 2**
— N° 11, **Haendel :** Water Music .... **F 2**
— N° 12, **Tchaïkovsky :** Casse Noisette .... **F 2**
— N° 13, **Schumann :** Les Deux grenadiers .... **F 2**
— N° 14, **Weber :** Le Freischutz (ouverture) .... **F 2**
— N° 15, **Borodine :** Le Prince Igor .... **F 2**
— N° 16, **Beethoven :** Concerto de violon .... **F 2**
— N° 17, **Berlioz :** Symphonie fantastique .... **F 2**
— N° 18, **Bizet :** L'Arlésienne .... **F 2**
— N° 19, **Rimsky-Korsakov :** Shéhérazade .... **F 2**
— N° 20, **Moussorgsky :** Tableaux d'une exposition .... **F 2**
— N° 21, **Honegger :** Pacific 231 .... **F 2**
— N° 22, **Beethoven :** Coriolan (ouverture) .... **F 2**
— N° 152, **Beethoven :** Symphonie - **Berlioz :** Chasse royale, Orage - **Debussy :** Mandoline, Cheveaux de bois .... **F 5**

NOTRE DISCOTHEQUE

par André MUSSON

Nos lecteurs trouvent régulièrement et depuis de nombreuses années en cette chronique, un choix abondant et varié leur apportant une aide précieuse et efficace tant pour leurs besoins personnels que pour leurs besoins pédagogiques. Et nous savons que les choix sont faits selon ce que nous proposons. Il est vrai que les éditeurs nous aident. Certes, quelques lacunes subsistent. Ainsi, sont encore absentes des catalogues des œuvres inédites ou peu connues qui sont pourtant bien nécessaires et seraient précieuses pour l'illustration de toute l'histoire de la musique. Quoi qu'il en soit, nous pensons être votre interprète auprès des éditeurs pour les remercier. Leurs efforts sont méritoires.

Musique vocale (religieuse et profane) :

Comme il est bon de se retremper parfois dans la musique des temps passés ! Surtout lorsqu'elle porte des signatures comme celles d'ALESSANDRO et DOMENICO SCARLATTI. Sur la perfection de l'écriture, sur une solide connaissance des possibilités vocales et instrumentales, se développe et s'épanouit un art tout d'imagination, de sensibilité et d'expression. Les deux pages d'Alessandro en sont un bel exemple. On ne manquera pas de remarquer le mélange des timbres qui, dans la *Cantate*, oppose, ou allie, cordes et trompette, celle-ci tenu par l'exceptionnel et unique Maurice André. D'un tout autre sentiment est le *Stabat Mater* de Domenico. Pour 10 voix, ensemble de cuivres, cordes et continuo, construite sur une mélodie fluide et souple, marquée d'accents rythmiques suivant pas à pas le texte, lyrique et dramatique, cette œuvre, solide, atteint à des sommets d'une impressionnante puissance. Combien est belle cette musique remarquablement servie par la Societa Cameristica di Lugano, dirigée par Edwin Loehrer ainsi que par l'enregistrement ERATO. (1)

ARCHIV-PRODUKTION présente un enregistrement qui, outre sa perfection technique, mérite une attention particulière. Le disque contient deux *Cantates* pour solistes de J.-S. BACH. Le texte de la première ne pouvait que rencontrer chez Bach une profonde résonance. On sait, en effet, combien l'âme du Cantor ressentait le désir du repos éternel et, à quel point saisissant, l'idée de la mort fut traduit par lui chaque fois qu'un texte y faisait allusion. Cela nous vaut ici une œuvre d'une indicible beauté avec la *Cantate 56 pour le 19e dimanche après la Trinité*. Quatre récitatifs et airs et un Choral forment l'ensemble, un hautbois s'ajoute aux cordes. Pour peu que l'on se penche sur le texte, d'un poète inconnu, rappelant l'évangile, on sera émerveillé et ému par la fantaisie du musicien, la variété de ce qu'il imagina en tant que figures sonores, symboles, images pour décrire et peindre des sentiments de douleur, d'espérance et de joie. Comme cela est beau. La seconde Cantate, de même humeur, célèbre la Purification de la Vierge. Le tout profite d'une remarquable interprétation de Fischer Dieskau, des Chœurs et orchestre Bach de Munich, dirigés par Karl Richter. (2)

Musique instrumentale :

Une édition anglaise PATHE-MARCONI diffuse l'orgue du Royal Festival Hall. Un programme varié et de qualité puisque groupant BUXTEHUDE, MAX REGER, FRANK MARTIN et JEHAN ALAIN, met en évidence, d'une part, les innombrables ressources d'un instrument imposant (5 claviers et pédalier), et d'autre part, l'école allemande du Nord avec Buxtehude, celle de la fin du XIXe siècle laquelle brille avec la monumentale *Fantaisie et Fugue en sol mineur* de Max Reger tendant la main aux siècles antérieurs et renouant une tradition dans un langage clair et classique, puis avec F. Martin, un style contemporain assez audacieux, et, enfin, l'école française dont L. Rogg donne une des plus belles pages d'un musicien trop disparu : J. Alain. Personne, les fervents de l'orgue encore moins, ne peut négliger ce beau disque stéréo. (3)

La DEUTSCHE GRAMMOPHON présente DEBUSSY et Th. Vasary. Celui-ci interprète diverses pièces d'un musicien qui n'a pas acquis en France l'audience que son art mérite cependant. Les huit morceaux constituent un éventail de bien grande richesse. En se souvenant qu'ils furent écrits entre 1888 et 1910, on admirera d'autant plus l'élément novateur qu'ils révèlent, non seulement avec le style et l'écriture, mais aussi avec la technique pianistique. Admirablement joués, ils profitent d'un enregistrement toujours digne de la collection « Prestige ». (4)

La célèbre marque HARMONIA MUNDI, collection Arcophon, publie un disque très beau tout entier réservé, ou presque, à l'œuvre instrumentale de PERGOLESE. Un *Concerto en Si bémol Majeur pour violon et cordes;* le violon traité en prince y est magnifié ; deux *Sonates pour orgue* d'une écriture simple, pleines d'inventions heureuses dans la recherche des jeux et des timbres, en un mot, un parfait exemple de la musique rococo, en l'occurence l'orgue destinataire, un positif baroque ; une *Sonate violon et basse continue* toute de mélodie et de rythme ; une *Sinfonia,* plus justement une Sonate, pour violoncelle et b.c. complète l'enregistrement, cette œuvre est d'autant plus remarquable qu'à l'époque on écrivait encore peu pour l'instrument. Enfin, trois *Sonates pour deux violons, alto et clavecin,* d'une authenticité assez douteuse couronnent ce superbe enregistrement restituant fidèlement une interprétation parfaite de style et de musicalité. Est-il nécessaire de rappeler que la célébrité de Pergolèse, si elle se base sur

la Servante Maîtresse et les querelles qu'elle engendra, doit aussi s'appesantir sur tout le reste, particulièrement la musique instrumentale. (5)

Pour si conventionnel, si éloigné qu'on puisse le trouver et le situer par rapport aux œuvres du genre signées Mozart et Schubert, un *Quintette* de BEETHOVEN, le seul qu'il ait écrit, se devait de trouver place dans l'histoire sonore de la musique. La DEUTSCHE GRAMMOPHON n'y a pas manqué. Au reste, l'œuvre recèle de nombreuses beautés : la pâte sonore, les thèmes, l'ordonnance générale, la suavité et le mystère de l'Adagio, la force parfois, la fureur même du Scherzo. Tout Beethoven, un Beethoven aimant et douloureux. Le disque comprend en outre un *Quatuor,* lequel n'est autre que la transcription par le maître lui-même d'une Sonate pour piano, celle en Mi Majeur, op. 14, n° 1. Le quatuor est en Fa ; les cordes, le violoncelle surtout nécessitèrent cette transposition. Il ne faut pas voir en ce mot un amoindrissement quelconque de la valeur artistique. Les richesses de celle-ci, au piano, sont différentes de celles du quatuor. Et puis, les deux versions sont de Beethoven. L'Amadeus Quartett fait, merveille comme toujours. (6)

BEETHOVEN, SPOHR. Voilà un assemblage que, peut-être, trouverez-vous insolite. En fait, il s'agissait d'illustrer à la fois une musique de chambre supérieure en nombre au quintette et, également, de mettre en lumière l'intérêt qu'ont porté les deux auteurs aux bois et au cor. De Spohr, c'est un *Nonet en Fa pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson* en trois mouvements pleins d'idées, à tout le moins. De Beethoven, un *Sextuor en Mi bémol pour 2 cors et quatuor à cordes.* La relative jeunesse de Beethoven lorsqu'il écrivit cette page, porte déjà une marque sûre. Dès les premières mesures, on est fixé. A cœur joie, Beethoven s'en est donné dans ce qu'il a imaginé pour les cors ; ceci pour le bonheur et la joie de l'auditeur. L'interprétation par l'Octuor Philharmonique de Berlin est un sommet et PHILIPS « Trésors Classiques » en a particulièrement soigné l'enregistrement. (7)

Concertos :

Deux disques seulement, mais quelles œuvres !

Le premier présente les trois fils de J.-S. Bach : CARL PHILIPP EMMANUEL, JEAN CHRETIEN, WILHELM FRIEDMANN, avec, de chacun, un « double concerto ». Je ne crois pas que l'on puisse trouver meilleure illustration de ces trois tempéraments ni du genre traité. De plus, les instruments utilisés sont, ou véritablement d'époque, ou fidèlement reconstitués. La remarquable interprétation du Léonhardt-Consort d'Amsterdam et le Concentus Musicus de Vienne confère à l'ensemble un cachet d'excellence mettant en priorité dans votre choix ce disque TELEFUNKEN importé d'Allemagne. En écoutant le concerto de Friedmann, on comprend à la fois l'intérêt que le père portait à son fils aîné et à quel point cette nature sensible pouvait être en avance sur son temps. (8)

Que de chemin parcouru depuis les acrobatiques concertos pour solistes d'une certaine époque jusqu'aux œuvres du genre illustrées par des Ravel, Prokofiev, Bartok, et tant d'autres. Au travers d'une technique étincelante, étourdissante affectant avec égalité orchestre et soliste, la musique reste reine. Tel est le cas des deux *concertos pour piano* de BARTOK joués par Baremboin, le New Philharmonia Orchestra London et Pierre Boulez au pupitre. Que voulez-vous de mieux pour saisir, apprécier et aimer cette musique ? Barbare, sauvage et terrible, ainsi se présente le premier écrit en 1926. A sa tension croissante, l'autre concerto, aux sonorités délicates, transparentes, apporte sérénité et paix. N'abandonnant pas ses droits traditionnels, le dernier mouvement, à la fois puissant, vigoureux et joyeux, dans une des formes des plus pures, achève l'œuvre en apothéose. En vous procurant ce disque vous posséderez deux chefs-d'œuvre. Grâce à Boulez cet art vous deviendra familier. Ne manquez pas cette occasion d'autant que PATHE-MARCONI en signe la réalisation. (9)

Musique symphonique :

PHILIPS a entrepris la publication de l'œuvre symphonique de SCHUBERT. Heureuse initiative. Elle nous comble, parce que si les lieder sont et demeureront le sommet des créations, les symphonies révèlent une autre face de ce tempérament exceptionnel, jeune, vibrant et naïf. Grâce soit rendue à l'éditeur de nous les faire connaître avec la pénétrante et sonore interprétation du Staatskapelle de Dresde et Sawallisch au pupitre. Que d'ineffables sonorités, toujours délicatement dosées même dans les FF. Que d'inventions, de charme et de mélancolie, de joie aussi. On se doit de connaître cette musique. Les disques présentés, au nombre de trois, donnent les 1re, 2de, 5e, 6e et 9e *Symphonies.* (10, 11, 12)

MOUSSORGSKY, RAVEL, l'Orchestre de Paris, Serge Baudo, avec l'excellent enregistrement PATHE-MARCONI, en enrichissant vos discothèques scolaires, vous permettront de faire entendre à vos jeunes auditoires deux œuvres qui les captiveront : *Les Tableaux d'une exposition* et *Ma Mère l'Oye.* Le succès est assuré. Et que de choses à faire découvrir. (13)

Le Marchand de sable qui passe, Le Festin de l'araignée constituent un des deux disques consacrés à A. ROUSSEL. R. Leibowitz dirige l'Orchestre Philharmonique de Paris chez CLASSIC. Le second, ERATO, donne la *seconde Symphonie* et *Pour une fête de printemps,* Martinon tient la baguette et dirige l'Orchestre Naional. Ecrites entre 1908 et 1921 ; ces quatre compositions représentent un très attachant survol de l'esthétique de ce grand maître français. Si Le Festin de l'araignée semble se rattacher à l'impressionnisme, que dire de la symphonie, âpre et hermétique, plus dramatique que symphonique et assez étrange. Par Roussel lui-même et à son corps défendant, cette œuvre audacieuse, fut agrémentée d'un programme. Le musicien venait ainsi au secours d'un public, hélas ! trop souvent incapable de s'élever au niveau des messages livrés par les créateurs. Ces deux disques sont très beaux. L'occasion est heureuse de faire apprécier par vos grands élèves une musique ainsi que l'éminente place qu'occupe Roussel dans notre école nationale. (14-15)

Bien plus sages, bien écrites et inspirées, les deux œuvres de SIBELIUS, la *5e Symphonie* et *Finlandia,* que CLASSIC présente, se trouvent intimement liées à l'histoire de la Finlande. La 5e Symphonie, dont les premières versions remontent à 1914, trouve sa forme définitive 4 ou 5 ans plus tard. Sereine et joyeuse, il émane d'elle un sentiment de libération et d'enthousiasme qu'explique l'indépendance retrouvée. Quant à Finlandia, c'est une sorte de poème musical, attaché

profondément à l'histoire nationale. Il fut écrit au début du siècle. Patriotique, l'œuvre provoqua divers remous et, selon le pays où elle fut jouée, elle dut se parer de tires variés, jusqu'à prendre celui d'Impromptu ! Admirablement interprétées par l'Orchestre Philharmonique de Rochester dirigé par Th. Blomfield, ces compositions profitent d'un enregistrement parfaitement soigné, ce qui est la coutume chez CLASSIC. (16)

PATHE MARCONI en un coffret de 4 disques, présente sous le titre « *Die neue Wiener Schule* », SCHOENBERG, BERG et WEBERN. Si réticent qu'on puisse être à l'égard de ces trois maîtres de la « nouvelle école viennoise », on doit posséder ce monument. C'en est un. On trouvera le détail des œuvres (orchestre, chant, trios instrumentaux, etc...) dans le catalogue ci-après. Du *Pélléas* de Schoenberg, écrit en 1902, composition romantique, marquée par Wagner, jusqu'au *Trio pour violon et cello* de 1946, s'étale une étonnante évolution. Le disque vous permet de l'apprécier et de l'étudier. Il en est de même pour Berg et Webern. Les interprètes, nombreux, appartiennent au New Philharmonia Orchestra London, le Chœur John Alldis, le Trio à cordes français, Y. Ménuhin et la BBC Symphony Orchestra dirigé par P. Boulez, l'Orchestre de chambre anglais, et bien d'autres. Tout est chef-d'œuvre. Un conseil : dosez vos auditions, chaque œuvre demande à être jalousement gardée en soi. Les techniques compositionnelles, les splendeurs, la somptuosité, la souplesse des sonorités instrumentales et vocales, leurs plénitudes, que sais-je encore, forceront votre admiration, voire votre enthousiasme. Bravo et merci à Pathé. (17)

Musique dramatique :

Réduit à un seul enregistrement, ce chapitre a, du moins, l'avantage d'offrir un ouvrage fort peu joué : un « Masque » de HAENDEL, *Acis et Galatée* dont le sujet, comme chacun sait, a été tiré des Métamorphoses d'Ovide. Avec un chœur à 5 voix (1 soprano, 3 ténors, 1 basse), un orchestre restreint (2 violons, 2 flûtes à bec doublées par deux hautbois, violoncelle, contrebasse, clavecin) Haendel écrivit en 1718 une œuvre bien marquée, possédant une écriture instrumentale variée. Cette production HARMONIA MUNDI, infiniment soignée, diffuse une excellente interprétation par le Deller Consort, le Stour Music Chamber Orchestra, H. Sheppard (Galatée), J. Buttrey (Acis), N. Jenkins (Damon), M. Bevan (Polyphème), sous la direction d'A. Deller. Le fascicule accompagnant le coffret de deux disques donne le texte anglais (langue chantée) et la traduction française, ainsi qu'une intéressante étude. (18)

Au moment de mettre un point final, me parvient un disque si heureux et si attendrissant que je ne saurai attendre pour le signaler et, chaleureusement, le recommander. Il s'agit de musique chorale, *Douze Noëls provençaux* transcrits et adaptés par HENRI TOMASI. L'événement en lui-même est déjà fort intéressant et tous y serez sensibles. Mais, il y a plus : l'interprétation par la Maîtrise Gabriel Fauré, chorale du Lycée de Jeunes Filles Edgar Quinet de Marseille, fondée et dirigée par Mme Farré Fizio, professeur d'Education Musicale de l'établissement. Fine musicienne, cultivée, animée du feu sacré le plus fervent et enthousiaste, possédant un métier des plus sûrs, Mme Farré Fizio a conduit sa chorale avec persévérance et opiniâtreté aux succès internationaux les plus éclatants. En écoutant ce disque, vous conviendrez combien ils sont justifiés. Cette éminente professeur a porté aux quatre coins de la France et hors des frontières, le renom de l'enseignement de la musique dans l'enseignement général. On s'étonne que notre Ministère de l'Education Nationale ne fasse pas plus de cas d'un des plus beaux fleurons de ce qui est de son ressort. Il n'en parle jamais. Combien serait-il affligeant d'apprendre qu'il ne sait rien sur cette brillante formation ! Retenez ce disque et répandez-le. Que dans toutes les discothèques scolaires il figure et que tous les enfants et adolescents de France le connaissent. Vous le trouverez en un enregistrement également parfait chez CLASSIC. (19)

(1) **A. SCARLATTI, Cantate** pour soprano et trompette « Su le sponde del Tebro » (orch. à cordes et continuo) : Sinfonia, recitative, sinfonia, aria, recitativo, largo, aria, ritornello, récit., aria.

Récit et Aria pour soprano (cordes et continuo) extrait de l'oratorio « Sedecia, Re de Gerusalemme ».

D. SCARLATTI, Stabat Mater à 10 voix, ensemble de cuivres, orch. à cordes et continuo.

(30/33 - Erato - STU 70 533)

(2) **J.-S. BACH, Cantates** : BWV 56 « Ich will den Kreuzstab gerne tragen » et BWV 82 « Ich habe genug »

(30/33 - Archiv Produktion - 189 477 stéréo)

(3) **BUXTEHUDE, Prélude** et **fugue** sol min.,

REGER, Fantaisie et **Fugue** ut min.,

F. MARTIN, Passacaille,

J. ALAIN, Variations sur un thème de Jannequin. **Litanies.**

(30/33 - Voix de son Maître - CSD 3 659)

(4) **DEBUSSY, Suite bergamasque** (prélude, menuet, clair de lune, passepied) ; **Danse** (tarentelle styrienne) ; Deux **Arabesques ; Pour le piano** (prélude, sarabande, toccata) ; **La plus que lente ; l'Isle joyeuse ; Masques.**

(30/33 - Deutsche Grammophon - 139 458)

(5) **PERGOLESE, Concerto** Si bémol Maj. Deux **Sonates** orgue. **Sonate** Sol Maj. violon et b.c. **Sinfonia** Fa Maj., cello et b.c. 3 **Sonates** (Si bém. Maj., sol min., Do Maj.) pour 2 violons, cello et clavecin.

(30/33 - Harmonia Mundi - Arco 312)

(6) **BEETHOVEN, Quintette** à cordes Ut Maj., op. 29. **Quatuor** à cordes Fa Maj.

(30/33 - Deutsche Grammophon - 139 444)

(7) **SPOHR, Nonet** en Fa Maj., op. 31 pour violon, alto, cello, cb., fl., clar., cor, basson.

BEETHOVEN, Sextuor en Mi bémol Maj., op. 81 B pour 2 cors et quatuor à cordes.

(30/33 - Philips - 839 715 LY)

(8) **W. Fr. BACH, Double concerto** Mi bémol Maj., (2 clav., 2 tromp., 2 cors, timbales, cordes et b.).

C. Ph. E. BACH, Double concerto Mi bémol Maj., (clavecin, piano forte, 2 fl., 2 cors et b.c.).

J. Ch. BACH, Double concerto Fa Maj., (h.-bois, cello, 2 h.-bois., 2 cors, cordes et b.c.).

(30/33 - Telefunken - SAWT 9 490 A)

(9) **BARTOK, Concertos** piano 1 et 3.

(30/33 - Pathé-Marconi - C 063 01 914)

(10) **SCHUBERT, Symphonies** 1 en Ré Maj., D 82 et n° 2 en Si bémol Maj., D 125.
(30/33 - Philips - 802 797 LY)

(11) **SCHUBERT, Symphonies** n° 5 en Si bémol Maj., D 485 et n° 6 en Ut Maj.
(30/33 - Philips - 802 799 LY)

(12) **SCHUBERT, Symphonie** n° 9 en Ut Maj., D 944.
(30/33 - Philips - 80 281 LY)

(13) **MOUSSORGSKY, Tableaux d'une exposition,**
RAVEL, Ma Mère l'Oye.
(30/33 - Pathé-Marconi - C 063 10 212)

(14) **ROUSSEL, Le Festin de l'araignée. Le Marchand de sable qui passe.**
(30/33 - Classic - 0 920 158)

(15) **ROUSSEL, 2e Symphonie. Pour une Fête de printemps.**
(30/33 - Erato - STU 70 569)

(16) **SIBELIUS, Symphonie** n° 5, op. 82. **Finlandia.**
(30/33 - Classic - 920 115)

(17) **SCHOENBERG, Pelleas et Melisande,** op. 5.
Symphonie de chambre n° 2, op. 38.
Six Chœurs pour hommes, op. 35.
Trio violon, alto cello, op. 45.

A. BERG, Concerto violon et orchestre.
Six morceaux clarinette et clavier, op. 5.
4 lieder, op. 2.

A. WEBERN, Six morceaux violon et clavier, op. 7.
Trois morceaux cello et clavier, op. 11.
Cinq Lieder, op. 3.
Cinq Lieder, op. 4.
Cinq pièces pour orchestre, op. 10.
Trio violon, alto et cello.
Quatre Lieder, op. 12.
Trio violon, alto et cello, op. 20.
Trois Lieder, op. 25.
Cantate n° 1 pour soprano, chœur et orchestre.
Trois Chants, op. 23.
(30/33 - Pathé-Marconi - C 063 28 368-71)

(18) **HAENDEL, Acis et Galathée.**
(30/33 - Harmonia Mundi - DR 216-217)

(19) **N. SABOLY,** Douze **Noëls** Provençaux.
(30/33 - Classic - 991 082)

STAGE DE METHODE ACTIVE MARTENOT

Le Conservatoire Régional de Musique de Lyon, sous l'égide du Ministère des Affaires Culturelles, et en collaboration avec l'Inspection Académique du Rhône, organise un stage d'information et de première initiation à la Méthode active d'éducation musicale MARTENOT.

Cette session est destinée aux professeurs des Ecoles municipales et nationales de musique, des Conservatoires régionaux, des lycées et collèges, des Ecoles normales, ainsi qu'aux instituteurs de l'enseignement public et aux professeurs de l'enseignement privé.

Le stage se déroulera à Lyon du 1er au 6 février 1971 inclus, sous la direction de M. Maurice MARTENOT.

Conditions d'inscription

Un droit de participation de 30 F sera demandé aux stagiaires.

Pour recevoir tous détails concernant le programme et les conditions d'inscription, adresser la correspondance au Conservatoire Régional de Musique, 3, rue de l'Angile, 69 - Lyon-5e, bureau de l'Enseignement du 1er degré. Joindre une enveloppe timbrée pour l'envoi de cette documentation.

L'admission étant soumise à l'examen d'un curriculum vitæ et le nombre de places étant limité, il est conseillé d'adresser sa candidature avant le 10 janvier 1971.

CONCOURS INTERNATIONAL DE GENEVE

La ville de Genève et la Radio suisse romande organisent tous les deux ans un concours international de composition musicale réservé à l'opéra ou au ballet.

Le 5e concours a lieu en 1971. Il est consacré à l'opéra.

Pour tous renseignements (conditions, livret, effectif à disposition, documents à fournir, formalités, délai, nominations, prix, créations de l'œuvre primée, indemnité, édition, etc...), s'adresser à : Concours International d'Opéra 1971 - Maison de la Radio - 66, boulevard Carl-Vogt - CH 1211 GENEVE 8 (Suisse).
juin inclus.

TRIBUNE LIBRE

Monsieur,

Dans votre revue de juillet, page 33, une lettre de Mme A. Bellet, professeur d'Éducation Musicale au lycée de Poitiers, a retenu mon attention.

Entièrement d'accord sur son contenu.

Il y a peu d'années, je m'étais rendu dans le seul établissement officiel qui préparait à l'enseignement de la musique ; après examen des conditions d'admission et quelques renseignements glanés de part et d'autre, j'arrivais à la conclusion qu'avec une bonne tête et peu ou pas de pratique vocale ou instrumentale, l'Etat pouvait très bien nous offrir des professeurs diplômés.

Je ne généralise pas. Je connais des professeurs qui connaissent parfaitement leur instrument. Je critique la formation.

Même avec le bac A 6, option musique, même par correspondance, la place faite au travail de l'instrument (voix ou autre) reste nulle.

Donc le programme est trop chargé.

Que supprimer ?

D'abord l'anglais, sauf si l'enfant a le don de cette langue, car il y a des sujets qui n'ont aucune prédisposition pour les langues oup our certaines langues.

Le français est absolument indispensable.

De même l'histoire et la géographie.

La physique également.

La chimie, peut-être un peu.

Mais à coup sûr, ce qu'il faut élaguer, ce sont les mathématiques. Le programme de 3e n'est assimilable totalement que par un très petit nombre d'élèves. Peut-être pourrions-nous admettre l'équation du second degré, purement pratique, sans aucune discussion à côté ; puis les logarithmes, mais la trigonométrie..., puis suppression totale à partir de la 1re.

J'ai fait un sondage parmi des femmes et jeunes filles : toutes sont unanimes sur l'inutilité de cette matière à ce niveau, il ne leur reste rien (sauf, bien sûr, celles qui travaillent dans le technique).

Je sais l'intransigeance de ces Messieurs les professeurs de mathématiques en ce qui concerne leur matière — qui n'a d'égale que celle des professeurs de musique pour l'étude des 7 clés.

Je me sens d'autant plus à l'aise pour traiter ce problème, que je suis ingénieur mécanicien-électricien... et musicien.

Mais de grâce, nos filles ont des choses plus utiles à apprendre.

Je sais bien que certaines personnes admettent des points communs entre la musique et mes mathématiques : j'attends encore des explications sur ce sujet (même pas la fraction — sans trait — qui est au début del a portée).

Ma fille suit les cours par correspondance au C.N.T.E. 2 de A, option musique. Les résultats en mathématiques sont nuls ou presque... ce qui tend à confirmer que les points communs ne sautent aux yeux.

Pour le piano, elle vient d'entrer à l'Ecole Normale de Musique — relativement près de notre domicile.

Je désirerais que ces quelques notes fassent avancer notre problème à tous : prise en charge du travail instrumental dans le temps d'étude et parallèlement, déduction progressive du temps de mathématiques et suppression à partir de la 1re.

Je vous prie de croire, Monsieur, à l'assurance de mon profond respect.

HOLFELTZ.

POÉSIE DU SOLFÉGE par Ed. PENDLETON

Voilà un ouvrage qui fera date dans les annales de l'Enseignement musical, c'est bien certain.

Les jeunes professeurs qui sont chargés d'enseigner aux débutants, tout en s'aidant de la méthode active, s'appuient sur d'excellents principes. Ils savent que Hans de Bulow a eu raison de dire : « Au commencement était le Rythme », ils savent aussi que l'impression musicale doit précéder l'étude des signes, et qu'il convient de plonger l'enfant dans la musique dès le premier cours.

Mais il faudra bien apprendre à écrire, à lire le langage musical, et l'on manquait de petites compositions habilement écrites, classées méthodiquement suivant leur degré de difficulté.

Ce sont les 30 premières leçons de musique qu'Edmond Pendleton a su pourvoir d'ensembles à 2 voix, (suivant l'exemple donné par l'illustre Kodaly). Cette publication sera donc destinée à la première année, ou aux 2 premières années d'Education musicale, telle que celle-ci est conçue dans nos Conservatoires régionaux et nos Ecoles nationales de Musique.

Collaborateur attentif d'Aline Pendleton-Pelliot, l'auteur de ce recueil est un musicien d'élite que Paris et l'étranger ont fêté bien souvent comme compositeur et comme chef d'orchestre. Elève de Noël-Gallon et de Marcel Dupré, il a reçu la meilleure des formations, et l'on sait bien que rien n'est plus difficile que d'écrire « facile », en retrouvant la netteté de frappe du chant populaire.

Lors des stages de Pédagogie musicale active de Marly (septembre 197C), on a dû refuser 150 demandes, parce que 130 stagiaires, seulement, étaient prévus ! Cela se passe de commentaires. Mais je dois dire que les exemples tirés de cette « Poésie du Solfège » ont vivement intéressé tous les musiciens présents.

Pierre AUCLERT

Inspecteur Principal de la Musique
au ministère des Affaires culturelles.

O.R.T.F. - ORCHESTRE NATIONAL

A Paris et dans la région parisienne près de 40 concerts seront donnés par les orchestres de l'O.R.T.F. au cours de ce premier trimestre 1971, concerts qui auront lieu soit à la Maison de l'O.R.T.F. (18), soit au Théâtre des Champs-Elysées (8), soit au Théâtre des Amandiers de Nanterre (4), à la Salle Pleyel, au Palais de Chaillot ou au Théâtre des Ambassadeurs. D'autres concerts auront lieu à la Faculté de Droit ou en l'Eglise Saint-Eustache.

Pour certains de ces concerts, qui ne sont pas organisés directement par l'O.R.T.F., mais auxquels l'Office prête son concours, le prix des places est fixé par les organisateurs de la manifestation. Mais pour ceux dépendans de l'O.R.T.F., le prix des places varie de 4 à 9 F, avec un tarif réduit de 3 F pour les lycéens, étudiants, J.M.F. et groupes de plus de trente personnes, avec possibilité de louer ses places par téléphone au 224-33-61.

Au cours de ces concerts, les grandes œuvres classiques, bien sûr, mais aussi des œuvres moins connues, de la musique contemporaine ou même d'avant-garde, de la musique lyrique, de la musique symphonique, de la musique de chambre. En plus des concerts avec orchestre, ont lieu à la Maison de l'O.R.T.F. des récitals d'orgue ou de piano. De quoi satisfaire tous les amateurs de musique.

Concerts en janvier 1971 :

Mercredi 6 janvier, 20 h 30 au Théâtre des Amandiers, Nanterre : **Tchaïkowsky :** Roméo et Juliette - **Schumann :** Concerto piano et orchestre.

Direction: Edouard Lindenberg - Soliste: Adward Aue.r.

Samedi 9 janvier, 20 h 30 au Théâtre des Amandiers, Nanterre : **Haydn :** Divertimento - **Mozart :** Concerto pour deux pianos et orchestre en mi bémol majeur - **Rossini :** L'Italiana in Algeri, ouverture - **Verdi :** Nabucodonosor, ouverture - **Mascagni :** L'Amico Fritz, ouverture - **Verdi :** Les Vèpres siciliennes, ouverture.

Direction : Bruno Amaducci - Solistes : Eric et Tania Heidsieck, pianos.

Mercredi 13 janvier, 21 heures au Théâtre des Champs-Elysées : **Wagner :** Die Meistersinger von Nürnberg, ouverture - **Rachmaninov :** Rapsodie sur un thème de Paganini pour piano et orchestre - **Max Reger :** Variations et fugue sur un thème de Hiller.

Direction : Ogan Durjan - Soliste : France Clidat, piano.

Vendredi 22 janvier, 21 heures à la Salle Pleyel, Prestige de la Musique.

Direction : John Pritchard - Soliste : Beverly Sills.

Mercredi 27 janvier, 21 heures au Théâtre des Champs-Elysées : **Arnold Schoenberg :** Gurre-Lieder.

Direction : Jean Martinon - Solistes : Térésa Zylis-Gara, soprano - Margarita Liloua, Mezzo - Giselbert Wolfgang - Kassel, 1er ténor - Luatti Junati, 2e ténor - Sigmund Nimsgern, baryton-basse.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

LE CERTIFICAT D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT DANS LES CONSERVATOIRES

Un de nos lecteurs ayant sollicité des indications sur les modalités de ce Certificat d'Aptitude, nous donnons ci-après, afin que nul n'en ignore, les renseignements fournis par M. J. Veyrier, directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Boulogne-s-Mer.

Il s'agit de concours centralisés à Paris (pour commodité technique, ils ont lieu dans un conservatoire de la proche banlieue).

Ces concours se déroulent tous les ans entre septembre et novembre pour toutes les disciplines, y compris pour les candidats directeurs. Ils comportent pour chaque instrument :

— une épreuve d'exécution qui est éliminatoire (pour le piano en 1970) :

a) Concerto italien en entier (J.-S. Bach) ;

b) Sonate (intégrale), (A. Berg).

— une lecture à vue difficile ;

— une épreuve pédagogique.

Les candidats retenus sont titulaires d'un C.A. qui les autorise pendant 5 ans à postuler dans les villes ayant déclaré officiellement une vacance dans leur spécialité (la liste est publiée au J.O. ; elle peut en outre être obtenue aux Arts et Lettres, 53, rue Saint-Dominique, Paris).

Les candidats n'ont pas le droit de refuser plus de 3 postes qui leur seront proposés. En d'autres termes, après 5 ans et après 3 refus, ils doivent se représenter aux épreuves.

Dans le cas contraire, ils peuvent être titulaires après un stage minimum d'1 an ou maximum 2 ans. Ils jouissent alors du statut des Agents de collectivités locales (fonctionnaires municipaux).

Ils sont astreints à 12 ou 16 heures de cours selon les conservatoires. Leur traitement (pour 16 heures) est calculé sur la base de l'indice brut : 400/785.

COMMUNIQUE

Nous avons le plaisir de vous annoncer la création de la première Société Haendel française.

Elle s'est fixé pour but : « La promotion et la diffusion des œuvres de Georges-Frédéric Haendel et de ses contemporains. »

Vaste programme qu'elle espère mener à bien par l'organisation de 2 concerts en 1971, l'édition de disques en production libre, ainsi que diverses manifestations dont nous vous tiendrons informés.

Tout artiste, tout mélomane intéressé par cette Association peut se mettre en rapport avec elle en écrivant à :

SOCIETE HAENDEL
26, rue du Général Roguet, 92 - CLICHY

ICN sa - 3 bis, rue de la Sablière - Paris 14e - 273-38-20 Dépôt légal 1er trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON